II, 2

Coll. vit. q. 38/4

KUNST UND KÜNSTLER

DES

MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

BIOGRAPHIEN UND CHARAKTERISTIKEN.



UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT DOHME

BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

VIERTER BAND.

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.

LEIPZIG,

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1878.

Zur Beachtung.

Die umfassende Darstellung, die dem Leben der beiden Hauptmeister des Renaissancezeitalters gegeben wurde, überschreitet zwar, indem sie den ganzen vierten Band ausfüllt, das Programm des Gesammtwerks, doch wird der Umfang bei denen kaum Anstofs erregen, die den Werth der dargebotenen Arbeit nach Inhalt und Form zu schätzen wissen.

Leider war es nicht möglich, wie beabsichtigt, gleichzeitig auch den

dritten Band des Gesammtwerks

(Italienische Meister von Niccolo Pisani bis auf Lionardo) auszugeben, da die früher von Seiten der Herren Mitarbeiter gegebenen Zusagen sich nicht erfüllten. Es ist jedoch Aussicht vorhanden, dafs auch dieser Band noch mit Anfang des Winters vollständig werden wird.

Der V. Band des Gesammtwerks, die italienischen Meister nach Raffael und die Meister der spanischen Schule umfassend, ist so weit vorgeschritten, dafs dessen vollständiges Erscheinen bis zum Frühjahr 1879 zugesichert werden kann.

Leipzig, im September 1878.

Die Verlagshandlung.

Einband - Decken

zu diesem Bande in grünem oder rothem Calico à 2 M. 50 Pf., sowie in echtem Pergament und rothem Saffian à 9 M. sind durch den Buchhandel zu beziehen.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

KUNST UND KÜNSTLER ITALIENS

BIS GEGEN DIE MITTE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

UNTER MITWIRKUNG VON

W. BODE, CARL BRUN, ED. DOBBERT, HUB. JANITSCHEK, MAX JORDAN,
H. LÜCKE, RUD. REDTENBACHER, J. P. RICHTER, C. A. REGNET, AD. ROSENBERG,
H. SEMPER, ANTON SPRINGER, ROB. VISCHER, J. E. WESSELY,
A. WOLTMANN, K. WOERMANN

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ROBERT DOHME

BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

ZWEITER BAND.

RAFFAEL UND MICHELANGELO.

VON ANTON SPRINGER.

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.

LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1878.

KUNST UND KÜNSTLER

DES

MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

BIOGRAPHIEN UND CHARAKTERISTIKEN.

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT DOHME

BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

ZWEITE ABTHEILUNG.

KUNST UND KÜNSTLER ITALIENS BIS GEGEN DIE MITTE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

ZWEITER BAND.

LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1878.

Alle Rechte vorbehalten.

BERGENSIS BIBLIOT

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



VORREDE.

Auch die Wissenschaft liebt zuweilen zu träumen und begehrt von Zeit zu Zeit die Hilfe der befreundeten Phantasie für die Bilder, in welchen sie die von ihr geahnte Welt schildert oder mit lockenden Zügen die eigene wünschenswerthe Gestalt zeichnet. Grossartige Träume der Naturwissenschaft ergänzen die wache Erkenntniss und gewähren freigebig, was diese vielfach versagt. Sie lassen in unendliche Tiefen der geschaffenen Welt blicken und erzählen uns von dem Grunde der Dinge und dem Ziele des Daseins. Einen so kühnen Aufschwung wagt die historische Phantasie nicht. Seitdem Naturforscher mit Vorliebe philosophieren, werben Historiker desto eifriger um den Ruhm exacter Forschung. Doch verzichtet die historische Wissenschaft deshalb nicht vollständig auf das Entwerfen von Phantasiebildern: nur wählt sie zum Gegenstande derselben ihr eigenes ideales Wesen. Sie träumt von künftigen Zeiten, in welchen alle Mühsal erwägender kritischer Forschung beendigt, jeder wichtige Zweifel gelöst, jede Ungewissheit über das vergangene Leben gehoben sein wird. Die Erzählung umkleidet dann ein reizender naiver Schein, die Ereignisse werden einfach, klar und durchsichtig, so wie sich dieselben entwickelt haben müssen, geschildert, die ganze Wahrheit, von keinen kritischen Grübeleien belastet, lebendig, in verklärter Form, mit dramatischer Wirkung ausgesprochen. Dieses

Ideal der Geſchichtsſchreibung, ihren Anfängen nicht unähnlich, nur daſs jetzt mit künſtleriſchen Mitteln erreicht wird, was damals in unmittelbar naiver Weiſe geſchah, ſteht noch in weiter Ferne. Die richtige Feſtſtellung des Inhaltes, die kritiſche Forſchung nehmen gegenwärtig die Kräfte des Hiſtorikers vorwiegend in Anſpruch. Auch in dieſer Schrift muſste kritiſchen Erörterungen noch ein weiter Raum gegönnt werden, in der ſtillen Hoffnung, daſs ſie wenigſtens in einzelnen Fällen zu einer ſicheren Entſcheidung führten und ſpäteren Schriftſtellern ihre Wiederholung erſpart bleibt.

Verwehren innere ſachliche Gründe, das Ideal einer hiſtoriſchen Erzählung ſchon jetzt rein zu verkörpern, ſo ſtellen ſich äuſsere Rückſichten dem beſonderen Ziele hemmend in den Weg, welches allen Künſtlerbiographen vorſchwebt, namentlich aber von dem Biographen Raffael's verfolgt werden ſoll. Wie ganz anders hell wird vielleicht ſchon dem nächſten Geſchlechte Raffael's künſtleriſche Perſönlichkeit entgegentreten! Nicht das Wort wie jetzt, ſondern das Bild wird bei ſeiner Schilderung die Hauptrolle ſpielen, den illuſtrirten Text ein Bilderatlas mit begleitendem Texte erſetzen. Wäre es möglich geweſen, zunächſt für jeden Abſchnitt in Raffael's Entwickelung alle freien Studien, welche ſeine Richtung und ſeine Ziele offenbaren, zuſammenzuſtellen, ſodann die in die rechte Reihe und Ordnung gebrachten Werke ſtets in ihrem organiſchen Wachsthum von der erſten flüchtigen Skizze bis zur Vollendung vor die Augen zu bringen, wie viel reicher und tiefer würde ſich die Erkenntniſs ſeiner künſtleriſchen Natur geſtalten, wie viel deutlicher der ganze Entwickelungsproceſs erſcheinen! Zur Stunde muſs auf die vollſtändige Durchführung dieſes Planes noch verzichtet werden. Die reproducirenden Künſte und Fertigkeiten haben nach mehreren Seiten hin einen höheren Grad der Ausbildung zu erringen, ehe der Kunſthiſtoriker in ihren Werken den beſten Ausdruck ſeiner Gedanken und die ſicherſte Beſtätigung ſeines Urtheiles findet. Finden wird er ſie einmal. Dafür bürgt der Weg, welchen die Kunſtgeſchichte bisher eingeſchlagen.

Ein Vierteljahrhundert iſt gerade vergangen, ſeitdem ich meine Studien über die groſsen Meiſter Italiens auch Anderen mitzutheilen anfieng. Meine erſte öffentliche Vorleſung an der Bonner Univerſität war Raffael gewidmet, ihr folgte bald die monographiſche Schilderung Michelangelo's. Wie dürftig war es damals noch mit dem Anſchauungsapparate beſtellt, wie ſchwierig die Löſung der Aufgabe, die

Zuhörer aus dem äſthetiſchen Vorſtellungskreiſe in die hiſtoriſche Gedankenwelt hinüberzuleiten! Die Vorführung der Abbildungen vollendeter Werke, die genaue, auf dem Studium der Originale (nur die Madrider und Petersburger Sammlungen kenne ich auch jetzt noch nicht aus eigener Anſchauung) beruhende Beſchreibung derſelben genügten dazu nicht. Man lernte den Stil, die Frucht der Entwickelung und die zur Fertigkeit ausgebildeten Eigenſchaften des Meiſters kennen, aber nicht die Geſetze begreifen, welche ſeine perſönliche Entwickelung bedingten und der Entſtehung der Einzelwerke vorſtehen. Erſt als der unendlich reiche Schatz von Handzeichnungen und Skizzen, bis dahin in den Sammlungen vergraben und ſchwer zugänglich, durch die Photographie gehoben wurde, konnte die hiſtoriſch-genetiſche Methode nachdrücklich betont und der Kunſtgeſchichte eine tiefere wiſſenſchaftliche Grundlage gegeben werden. Aehnlich wie der Gebrauch des Mikroſkops die äuſserliche Naturbeſchreibung in eine organiſche Naturgeſchichte verwandelte, ſo hat das Heranziehen der Handzeichnungen zum Studium der neueren Kunſtgeſchichte erſt erfüllt, was der Namen verheiſst, und die letztere zu einer wahrhaft hiſtoriſchen Disciplin erhoben.

Die Frage, aus welchen Gründen die wiſſenſchaftliche Ausnützung der Handzeichnungen früher nicht ſtattfand, da dieſe doch nicht in unſeren Tagen entdeckt wurden, iſt leicht beantwortet. Es muſs die Möglichkeit gegeben ſein, die Handzeichnungen in jedem Augenblicke zur Hand zu haben, ſie ſtets vergleichen und unter den verſchiedenſten Geſichtspunkten immer wieder neu ordnen zu können. Dann erſt laſſen ſie ſich für den wiſſenſchaftlichen Dienſt verwenden. Dieſe Möglichkeit gewähren aber erſt die Facſimiledrucke der Photographie. Ein erlauchter Fürſt, gleich hoch ſtehend und unvergeſslich durch ſeine politiſchen Tugenden wie durch ſeine Kunſtliebe und Kunſtpflege, faſste der Erſte den Gedanken, die kunſthiſtoriſchen Studien auf dieſe neuen Hilfsmittel zu gründen und führte ihn in glänzendſter Weiſe aus. Prinz Albert von England lieſs in der Bibliothek zu Windſor das ganze Werk Raffael's in Kupferſtichen und Photographien, wohl geordnet, jedes Gemälde von den dazu gehörigen Skizzen und Studien begleitet, aufſtellen und ſchuf auf dieſe Art ein unvergleichlich treues und vollſtändiges Bild von Raffael's Wirkſamkeit und Entwicklung. Nach dieſem Muſter muſste jeder Kunſthiſtoriker fortan ſich richten, auf dieſem Wege weiter zu ſchreiten verſuchen. So habe ich es lange Jahre in meinen

Vorlesungen gethan, und ohne Zagen spreche ich jetzt die gleichen Ueberzeugungen auch in literarischer Form aus. Kein Zweifel, dass die von mir empfohlene Methode und der von mir eingeschlagene Weg zum Ziele führen; fraglich kann nur sein, ob ich auch stets den rechten Weg gesehen und dauernd verfolgt habe. Dieses mögen die Stimmen Berufener entscheiden.

Leipzig im August 1878.

Anton Springer.

INHALTSVERZEICHNISS.

ERSTES BUCH.

Bis zum Tode Julius' II.

I. Michelangelo's Jugend. Einleitung 3. — Das Quattrocento 4. — Florenz und Rom 5. — Michelangelo's Familie 7. — Kunſtanfänge Michelangelo's 8. — Michelangelo und die Medici 9. — Die Faunmaske 10. — Die Madonna an der Treppe 10. — Der Centaurenkampf 11. — Michelangelo in Bologna 12. — Michelangelo in Rom 12. — Der geflügelte Amor 15. — Pietà 15. — Bacchus 18. — Cupido 19. — Michelangelo's Heimkehr nach Florenz 20. — Aufträge für Siena und den Dom von Florenz 22. — David 22. — Die Madonna von Brügge 26. — Die Madonna von Mancheſter 28. — Die heilige Familie in Florenz 29. — Lionardo Vinci und Michelangelo 30. — Der Carton der badenden Soldaten 33.

II. Raffael's Jugend und Lehrzeit. Urbino 38. — Giovanni Santi 39. — Raffael's Geburt 40. — Raffael in Perugia 41. — Perugino's Ueberſiedlung nach Florenz 42. — Altarbilder nach älteren Muſtern 43. — Die Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino 44. — Das Crucifix in S. Domenico 47. — Die Vermählung Mariä 49. — Die Krönung Mariä 50. — Die Madonna Ansidei 52. — Die Freske in San Severo 54. — Die Madonna für S. Antonio in Perugia 56.

III. Die Madonnen Raffael's. Raffael's Madonnenideal 57. — Einfluſs Lionardo's 60. — Erſte Madonnengruppe 63. — Zweite Madonnengruppe 67. — Madonna del Granduca 67. — Madonna des Lord Cowper 68. — Madonna aus dem Hauſe Orleans 72. — Madonna aus dem Hauſe Tempi 72. — Madonna aus dem Hauſe Niccolini 73. — Madonna aus dem Hauſe Colonna 74. — Brigdewater-Madonna 74. — Dritte Madonnengruppe 75. — Studien zu derſelben 75. — Madonna im Grünen 75. — Madonna mit dem Stieglitz 76. — Die ſchöne Gärtnerin 80. — Vierte Madonnengruppe 82. — Madonna mit dem Lamme 83. — Die hl. Familie aus dem Hauſe Canigiani 83. — Madonna del Baldacchino 84. — Florentiner Portraits 85. — Der Humanismus in der Kunſt 86. — Die drei Grazien 88. — Die Grablegung Chriſti 89. — Studien zur Grablegung 92. — Die Predellenbilder zur Grablegung 95. — Abreiſe nach Rom 97.

IV. Rom unter Julius II. Rom in der Renaiffancezeit 98. — Julius II. 101. — Die Kunft unter Julius II. 102. — Das Juliusdenkmal 105. — Michelangelo's Flucht aus Rom 107. — Ruf nach Bologna 109. — Die Papftftatue in Bologna 110. — Rückkehr nach Rom 111.

V. Die Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle. Die Dauer der Arbeit 115. — Die Gliederung der Decke 118. — Die Schöpfungsbilder 119. — Der Sündenfall 121. — Das fiebente Bild 122. — Die Sündfluth 123. — Die Verfpottung Noah's 123. — Die Propheten und Sibyllen 125. — Die Eckbilder 130. — Die Vorfahren Chrifti 132. — Die Lunettenbilder 134. — Die decorativen Figuren 137.

VI. Raffael in Rom unter Julius II. Die Berufung nach Rom 141. — Die Stanzen im Vatican 144. — Die Stanza della Segnatura 145. — Die Deckenbilder in derfelben 148. — Die Eckbilder 153. — Die Wandbilder 155. — Die Disputa 159. — Der Himmel in der Disputa 163. — Die Gemeinde in der Disputa 166. — Der Parnass 168. — Die Schule von Athen 172. — Erklärung des Inhalts 174. — Befchreibung des Gemäldes 180. — Das vierte Wandgemälde 186. — Die Allegorie im Halbrunde 187. — Die hiftorifchen Scenen 188. — Rückblick 188.

VII. Die Stanza d'Eliodoro. Aenderung des Stils 190. — Das Juliusportrait 191. — Madonna di Loreto 191. — Die römifchen Madonnen 192. — Die Stanza d'Eliodoro 194. — Die urfprüngliche Bilderreihe 196. — Die Deckenbilder 198. — Die Meffe von Bolsena 199. — Die Vertreibung Heliodor's 201. — Die Vertreibung Attila's 204. — Die Befreiung Petri 206. — Der malerifche Stil 208. — Einflufs Sebaftian del Piombo's 209. — Madonna di Foligno 211. — Madonna mit dem Fifche 214. — Hl. Cäcilia 215. — Madonna della Sedia 216. — Der Tod Julius' II.

ZWEITES BUCH.

Vom Regierungsantritt Leo's X. bis zu Michelangelo's Tode.

VIII. Rom unter Leo X. Papft Leo X. 221. — Römifche Hofpoefie 224. — Römifches Hofleben 226. — Michelangelo und die Medici 228.

IX. Das Juliusdenkmal. Entwurf nach Condivi 231. — Die Anfänge der Arbeit 235. — Der Freibau und der Frontbau 237. — Erweiterung des Planes nach dem Tode Julius' II. 238. — Der Entwurf vom Jahre 1513 238. — Die Sklaven im Louvre 239. — Die Victoria im Florentiner Nationalmufeum 242. — Mofes 243. — Entwurf vom Jahre 1516 244. — Abbruch der Arbeit 247.

X. Raffael's Teppichcartons. Raffael am Hofe Leo's X. 249. — Raffaels Portraitmalerei 250. — Die Fornarina und die donna velata 251. — Portraits aus den Jahren 1515—1517 251. — Beziehungen zu Agoftino Chigi 255. — Der Prophet Jefaias 256. — Die Sibyllen 258. — Die Galatea in der Farnefina 260. — Die Vaticanifchen Teppiche 265. — Die Krönung Mariä 267. — Die Steinigung Stephans 268. — Saulus' Bekehrung 269. — Die Teppich-Cartons im Kenfingtonmufeum 270. — Der wunderbare Fifchzug Petri 271. — Die Uebergabe der Schlüffel 273. — Raffaels Chriftusideal 275. — Die Heilung des Lahmen 276. — Die Beftrafung des Ananias 278. — Die Blendung des Zauberers Elymas 279. — Das Opfer zu Lyftra 280. — Die Predigt Pauli in Athen 282. — Mafaccio's Vorbild 286. — Beziehungen zu Michelangelo 288. — Die Sixtinifche Madonna 291.

XI. Raffael's letzte Lebensjahre. Raffael als Baumeifter 294. — Raffael's Bauftudien 295. — Raffaels Plan für St. Peter 297. — Raffaels Palaftbauten 300. — Raffael als Bildhauer 303. — Raffael und Marcanton 306. — Kupferftiche nach Raffael 308. — Das Urtheil des Paris 310. — Raffael als Antiquar 313. — Denkfchrift über das alte Rom 314. — Raffael und die Antike 316. — Die dritte Stanze 317. — Der Sieg bei Oftia 318. — Der Burgbrand 321. — Die Krönung Karls des Grofsen und der Reinigungseid Leo's III. 324. — Die Loggien 326. — Die Bibel Raffaels 328. — Die Grotesken 331. — Das Badezimmer Bibbiena's 335. — Die Deckenbilder in der Farnefina 338. — Ueberhäufung mit Arbeiten 344. — Portrait der Johanna von Arragonien 349. — Der Erzengel Michael 350. — Die Perle 351. — Die grofse heilige Familie 352. — Der Conftantinfaal 355. — Die Conftantinfchlacht 356. — Skizzen zum Bilde der Auferftehung 358. — Die Transfiguration 359. — Raffaels Tod 363.

XII. Michelangelo in Florenz. Die Faffade von S. Lorenzo 366. — Abbruch der Arbeit 371. — Michelangelo und Sebaftiano del Piombo 372. — Die Chriftusftatue in S. M. sopra Minerva 373.

XIII. Die Mediceergraeber. Die Anfänge der Arbeit 377. — Die Bibliothek von S. Lorenzo 381. — Entwürfe zu den Mediceergräbern 382. — Politifche Verwickelungen 384. — Die Gruppen des Hercules und Samfon 386. — Michelangelo im Dienfte der Republik 388. — Michelangelo's Flucht 390. — Rückkehr nach Florenz 393. — Untergang der Republik 395. — Das Bild der Leda 396. — Neue Verhandlungen über das Juliusdenkmal 398. — Vertrag vom Jahre 1532 400. — Anordnung der Mediceergräber 402. — Der Stil Michelangelo's 405. — Die politifche Tendenz der Mediceergräber 408. — Die allegorifche Deutung des Denkmals 411. — Die Portraitfiguren 413. — Die Nacht und der Tag 415. — Der Morgen und der Abend 417.

XIV. Michelangelo's Rueckkehr nach Rom. Das jüngfte Gericht 420. — Die Uebermalungen des Bildes 423. — Aeltere Bilder des jüngften Gerichts 425. — Die Mittelgruppen im jüngften Gerichte 427. — Die untere Zone im jüngften Gericht 430. — Fresken in der Capella Paolina 432. — Das Juliusdenkmal 434.

XV. MICHELANGELO'S DICHTUNGEN UND LIEBE. Michelangelo's und Raffaels Sonette 440. — Michelangelo's Gedichte auf Dante und Florenz 442. — Die Liebesgedichte Michelangelo's 444. — Tommafo de' Cavalieri und Vittoria Colonna 446. — Michelangelo's religiöfe Gedichte 448. — Das Crucifix und die Kreuzabnahme für Vittoria Colonna 451. — Die Marmorgruppe der Kreuzabnahme 455.

XVI. MICHELANGELO'S LETZTE LEBENSJAHRE. Francesco d'Ollanda über Michelangelo 455. — Häusliches Leben 460. — Stellung zur Familie 462. — Wunfch der Rückkehr nach Florenz 464. — Michelangelo als Architekt 467. — Die Bibliothek von S. Lorenzo 467. — Palazzo Farnefe 469. — Die Peterskirche 471. — Die Kapitolinifchen Bauten 479. — Der Umbau der Thermen Diocletians 480. — Porta Pia 481. — Michelangelo's Krankheit und Tod 481. — Schlufsbetrachtung 482.

BELEGE UND ANMERKUNGEN 485—524.

Verzeichniss der Illustrationen.

A. MICHELANGELO.

	Seite
Bildnifs Michelangelo's	3
Madonna an der Treppe. Relief	9
Der Centaurenkampf. Relief	13
Pietà. Marmorgruppe	16
Bacchus. Marmorftatue	17
Cupido. Marmorftatue	19
David. Marmorftatue	21
Madonna von Brügge. Marmorgruppe	24
Madonna von Manchefter	25
Heilige Familie. Uffizien in Florenz	29
Studienköpfe. Röthelzeichnung in Oxford. Zu S.	33
Die Kletterer. Nach Marcanton	36
Carton der badenden Soldaten. Holkham Hall	37
Die Deckenmalereien der Sixtinifchen Kapelle. Lichtdruck nach der Chromolithographie von L. Gruner . . . Zu S.	113
Die Erfchaffung Adam's. Sixtinifche Kapelle	113
Die Erfchaffung der Sonne und Pflanzen, ebenda	120
Gruppe aus der Sündfluth, ebenda	121
Desgleichen, ebenda	124
Die Delphifche Sibylle, ebenda	125
Der Prophet Jefaias, ebenda	129
Gruppe von einem Zwickelfelde der Sixtinifchen Kapelle	140
Die beiden Sklaven. Louvre	240
Mofes. Vom Grabmal Julius II.	241
Denkmal des Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo in Florenz	403
Figur des Giuliano de' Medici, ebenda	406
Figur des Lorenzo de' Medici	407
Die Nacht, ebenda	410
Der Tag, ebenda	411
Der Abend, ebenda	416
Der Morgen, ebenda	417
Gruppe aus dem Jüngften Gericht. Sixtinifche Kapelle	429
Grabmal Julius II. S. Pietro in Vincoli	437
Chriftus am Kreuz. Alte Copie einer Zeichnung. Oxford	453
Fenftergliederung aus der Bibliotheca Laurentiana in Florenz	468
(Unterfchrift danach zu berichtigen.)	
Grundrifs für St. Peter	476
Faffade von St. Peter, nach Michelangelo's Entwurf	477
Niccolo dell' Arca's Engel in S. Domenico in Bologna	490
Michelangelo's Engel ebenda	491
Skizzen zu den Deckenbildern in der Sixtinifchen Kapelle. Oxford	501
Skizzen zu den Gefangenen am Juliusdenkmale ebenda	507

B. RAFFAEL.

	Seite
Bildnifs Raffael's	3
Studien zu S. Niccola da Tolentino	45
Die Vermählung Mariae	48
Zeichnung Perugino's zu der Vermählung Mariae in Caen	49
Vergleichende Darftellung von Fufsftellungen	53
Gewandmotiv vom Jüngften Gericht des Fra Bartolommeo	55
Gewandmotiv aus Raffael's Fresco in S. Severo zu Perugia	55
Die Kreuztragung. Handzeichnung (Copie) in den Uffizien. Florenz Zu S.	56
Federzeichnung im Louvre	60
Sog. Schwefter Raffael's. Silberftiftzeichnung bei Malcolm in London	61
Federzeichnung in Oxford	64
Federzeichnung in der Albertina	65
Desgleichen, ebenda	66
Desgleichen in den Uffizien	68
Madonna del Granduca	69
Bifterzeichnung in Oxford	70
Madonnenftudien in der Albertina	71
Madonna aus dem Haufe Orleans	73
Studien zur Madonna im Grünen. Albertina	76
Desgleichen, ebenda	77
Studie zur Madonna del Cardellino. Oxford	78
Desgleichen, ebenda	79
Die »fchöne Gärtnerin«	81
Grablegung. Bifterzeichnung im Louvre	93
Die Grablegung. Galerie Borghefe	96
Bildnifs Julius' II. Uffizien	98
Denkmünze von Caradoffo	112
Studie zur Disputa. Sepiazeichnung. Windfor	161
Nacktes Studium zur Disputa. Federzeichnung. Städel'fches Inftitut in Frankfurt	165
Die Disputa. Stanzen des Vaticans	169
Die Schule von Athen, ebenda	181
Die Vertreibung Heliodor's, ebenda	205
Die Madonna mit dem Fifche Madrid	213
Bildnifs Leo's X. Palazzo Pitti	221
Die Sibyllen. Sta. Maria della Pace in Rom	257
Galatea. Villa Farnefina	261
Krönung Mariae. Bifterzeichnung. Oxford	269
Das Opfer zu Lyftra. Cartonzeichnung. London	281
Paulus predigt in Athen. Cartonzeichnung. London	285
Plan zu St. Peter	299
Palazzo d'Aquila in Rom	301
Der todte Knabe auf dem Delphin. Marmorwerk in St. Petersburg	305
Kampfscene. Federzeichnung. Oxford	321
Von den Decorationen der Loggien	333
Die Halle der Farnefina	341
Zwickelbild aus der Farnefina	337
Die Hochzeit der Pfyche. Villa Farnefina	345
Die hl. Familie, gen. die Perle. Madrid	353
Gruppe aus der Transfiguration	361
Zwei Engel von der Sixtinifchen Madonna	364
Bildnifs Raffael's aus der Schule von Athen	504

VERZEICHNISS

der befprochenen Werke Michelangelo's.

A. ARCHITEKTUR.

	Seite
Faffade von S. Lorenzo in *Florenz*	366
Mediceifche Grabkapelle in S. Lorenzo in *Florenz*	402
Bibliothek von S. Lorenzo in *Florenz*	467
Palazzo Farnefe in *Rom*	469
St. Peter in *Rom*	471
Die Kapitolinifchen Bauten in *Rom*	479
Sta. Maria degli Angeli in *Rom*	480
Porta Pia in *Rom*	481

B. SCULPTUR.

	Seite
Faunmafke (?) Mufeo Nationale in *Florenz*	10
Madonna an der Treppe, Relief, Cafa Buonarroti in *Florenz*	10
Centaurenkampf, Relief, Cafa Buonarroti in *Florenz*	10
Pietà, St. Peter in *Rom*	15
Bacchus, Mufeo Nazionale in *Florenz*	18
Cupido, Kenfingtonmufeum in *London*	19 u. 493

Seite
David, Academie in *Florenz* 23
Madonna mit Chriftus und Johannes, Relief, Mufeo Nationale in *Florenz* . . . 26 u. 494
Madonna mit Chriftus und Johannes, Relief, Burlingtonhoufe in *London* 26 u. 494
Madonna mit Chriftus, Statue, Liebfrauenkirche in *Brügge* 26
Julius II. Bronzeftatue, S. Petronio in *Bologna* (eingefchmolzen) 111
Der fterbende und der gefeffelte Sklave, Louvre in *Paris* 239
Victoria, Mufeo Nazionale in *Florenz* . . . 242
Mofes, S. Pietro in vincoli in *Rom* 243
Chriftus mit dem Kreuze, Sta. Maria fopra Minerva in *Rom* 373
Die Statuen in der mediceifchen Grabkapelle in S. Lorenzo in *Florenz*:
Madonna mit dem Kinde 405
Giuliano und Lorenzo de' Medici . . 414
Tag und Nacht 415
Morgen- und Abenddämmerung . . . 417
Das Denkmal Julius' II. in S. Pietro in vincoli in *Rom* 436
Pietà, Dom in *Florenz* 455
Pietà im Hofe des Pal. Rondanini in *Rom* . 455

Seite
Hercules in Fontainebleau (verfchollen) . . . 492
Adonis, Mufeo Nazionale in *Florenz* . . . 494

C. MALEREI.

a) Fresken.

Schlachtcarton (verloren) 34 u. 494
Die Deckenbilder in der *Sixtina*:
Mittelbilder 118
Propheten und Sibyllen 125
Eckbilder 130
Lunettenbilder 132
Bilder in den Gewölbekappen . . . 136
Die dekorativen Figuren 137
Das jüngfte Gericht an der Altarwand der Sixtina 421
Bekehrung Pauli, Capella Paolina im Vatican 433
Kreuzigung Petri, Capella Paolina im Vatican 433

b) Tafelbilder.

Madonna von Manchefter, Nationalgalerie in *London* 28
Heilige Familie, Uffizigalerie in *Florenz* . . 29
Leda, Nationalgalerie in *London(?)* . 397 u. 520
Entwürfe für ein Crucifix und die Kreuzabnahme 451
Kreuzabnahme, Nationalgalerie in *London(?)*. 454

VERZEICHNISS

der befprochenen Werke Raffael's.

A. ARCHITEKTUR.

Seite
St. Peter in *Rom* 295
Palazzo di Branconio d'Aquila in *Rom* . . 301
Pal. Pandolfini in *Florenz* 302
Pal. Vidoni in *Rom* 302
Pal. Uguccioni in *Florenz* 302
Villa Madama bei *Rom* 302

B. SCULPTUR.

Der Knabe auf dem Delphin, Eremitage in *Petersburg* 303 u. 512
Jonas, Sta. Maria del popolo in *Rom* . . . 304
Mädchenbüfte(?) Mufée Wicar in *Lille* . . 305

C. MALEREI.

a) Fresken,

Seite
Chriftus mit fechs Heiligen S. Severo in *Perugia* 54
Die Vaticanifchen Stanzen:
Stanza della Segnatura: 145
Deckenbilder: Theologie 150
Poefie 151
Philofophie 151
Gerechtigkeit 152
Eckbilder an der Decke: Aftronomie . . 153
Sündenfall 153
Apoll's Krönung und Marfyas' Beftrafung 154
Salomons Urtheil 155

Stanza della Segnatura: Seite
Wandbilder: Difputa 158
Parnafs 168
Schule von Athen 172
Uebergabe der Gefetzbücher 186

Stanza d'Eliodoro 195
Deckenbilder 197
Wandbilder: Meffe von Bolfena . . . 199
Vertreibung Heliodors 202
Vertreibung Attila's 204
Befreiung Petri 206

Leozimmer.
Wandbilder: Sieg bei Oftia 318
Burgbrand 321
Krönung Karls des Grofsen 324
Reinigungseid 325

Conftantinsfaal.
Wandbilder: Taufe Conftantins 356
Schenkung Roms an den Papft . . . 356
Erfcheinung des Kreuzes 356
Conftantinsfchlacht 356
Jefaias, S. Agoftino in *Rom* 256
Sybillen, Sta. Maria della Pace in *Rom* . . 257
Galatea, Farnefina in *Rom* 260
Loggien, Vatican in *Rom* 326
Badezimmer des Kardinals Bibbiena, Vatican in *Rom* 336
Triumph Amor's und Pfyche's, Farnefina in *Rom* 338
Wandgemälde aus der Magliana, Louvre in *Paris* 346
Cartons für die Fresken Pinturicchio's in *Siena* 496
Abendmal, S. Onofrio in *Florenz* 497
Cartons für die Mofaiken in der Chigikapelle S. Maria del Popolo, *Rom* 515

b. Teppichcartons.

Kenfington-Museum in *London*.
Fifchzug Petri 273
Uebergabe der Schlüffel 273
Heilung des Lahmen 276
Beftrafung des Ananias 278
Blendung des Elymas 279
Opfer zu Lyftra 280
Predigt Pauli in Athen 282

Die Teppiche der scuola nuova 511

c. Tafelbilder.

Altes Teftament:
Vifion Ezechiel's, Pittigalerie in *Florenz* . 289

Neues Teftament:
Crucifix mit Heiligen, Dudleygalerie in *London* 47

Neues Teftament: Seite
Grablegung Chrifti, Galerie Borghefe in *Rom* 89
Predella zur Grablegung, Vaticanifche Galerie in *Rom* 95
Kreuztragung Chrifti, Mufeum in *Madrid* 276
Transfiguration, Vaticanifche Galerie in *Rom* 359
Chriftus auf dem Oelberg, im Befitze Fuller-Maitlands, *Stanstead* 497
Der auferftandene Chriftus (Pax vobiscum) im Befitze Tofi's in *Brescia* 499
Skizzen zur Auferftehung in *Oxford* und *Lille* 358

Marienleben:
Vermälung Mariä, Brera in *Mailand* . . 49
Krönung Mariä, Vaticanifche Galerie in *Rom* 50
Predella zur Krönung, Vaticanifche Galerie in *Rom* 51
Krönung Mariä für das Klofter Monteluce, Vaticanifche Galerie in *Rom* 347
Heimfuchung, Mufeum in *Madrid* . . . 349

Heilige Familien und Madonnen:
Madonna aus dem Haufe Anfidei, Blenheim bei *Oxford* 52
Madonna der Nonnen des h. Antonius, Nationalgalerie (Depôt) in *London* . . 56
Madonna aus dem Haufe Conneftabile, Eremitage in *Petersburg* 63
Madonna aus dem Haufe Colonna, Mufeum in *Berlin* 66 und 74
Madonna del Granduca, Pittigalerie in *Florenz* 67
Madonna des Lord Cowper, in *Penshanger* 68
Madonna aus dem Haule Orleans, Sammlung des duc d'Aumale, in *Paris* . . 72
Madonna aus dem Haufe Tempi, Pinakothek in *München* 72
Madonna aus dem Haufe Niccolini, Sammlung des Lord Cowper, in *Penshanger* 73
Bridgewater Madonna, Sammlung des Lord Ellesmere, in *London* 74
Madonna im Befitze ehemals Rogers, jetzt der Miss Burdett Coutts in *London* . 74
Madonna im Grünen, Belvederegalerie in *Wien* 75
Madonna mit dem Stieglitz, Uffizigalerie in *Florenz* 76
Die fchöne Gärtnerin, Louvre in *Paris* . 80
Madonna mit dem Lamme, Mufeum in *Madrid* 83
Hl. Familie aus dem Haufe Canigiani, Pinakothek in *München* 83
Madonna del Baldacchino, Pittigalerie in *Florenz* 84

Heilige Familien und Madonnen: Seite
Madonna di Loreto (verfchollen) . . . 191
Madonna mit dem Diadem, Louvre in *Paris* 192
Madonna del divino amore, Museo Nazionale in *Neapel* 192
Madonna del passeggio, Sammlung des Lord Egerton in *London* 193
Madonna aus dem Haufe Alba, Eremitage in *Petersburg* 193
Madonna di Foligno, Vaticanifche Galerie in *Rom* 211
Madonna mit dem Fifche, Mufeum in *Madrid* 214
Madonna della Sedia, Pittigalerie in *Florenz* 216
Sixtinifche Madonna, Mufeum in *Dresden* 291
Die Perle, Mufeum in *Madrid* 351
Grofse hl. Familie, Louvre in *Paris* . . 352
Madonna des Lord Garvagh (Aldobrandini), Nationalgalerie in *London* 505
Madonna mit den Kandelabern, im Befitze Munro's in *London* 505
Madonna della Tenda, Pinakothek in München nnd Galerie in *Turin* 505
Madonna Impannata, Pittigalerie in *Florenz* 516

Heilige:
Hl. Nicolaus von Tolentino (verloren) . 44
Hl. Catharina, Nationalgalerie in *London* 85
Hl. Cäcilia, Pinacoteca in *Bologna* . . 215

Heilige: Seite
Johannes der Täufer, Uffizigalerie in *Florenz* 349 und 516
Erzengel Michael, Louvre in *Paris* . . . 350
Hl. Margaretha, Louvre in *Paris* und Belvederegalerie in *Wien* 516

Mythologie:
Traum des Ritters, Nationalgalerie in *London* 88
Drei Grazien, Sammlung des Lord Ward in *London* 88

Portraite:
Agnolo und Maddalena Doni, Pittigalerie in *Florenz* 85
Julius II., Uffizi u. Pittigalerie in *Florenz* 191
Violinfpieler, Galerie Sciarra in *Rom* . . 211
Fornarina, Galerie Barberini in *Rom* 251 und 509
Donna Velata, Pittigalerie in *Florenz* . . 252
Phädra Inghirami, Pittigalerie in *Florenz* 253
B. Bibbiena, Mufeum in *Madrid* . . . 253
C. Caftiglione, Louvre in *Paris* 253 und 509
Giuliano de' Medici, Sammlung der Grofsfürftin Marie von Rufsland 254
Leo X mit zwei Kardinälen, Pittigalerie in *Florenz* 254
Johanna von Arragonien, Louvre in *Paris* 349
Frauenbildnifs, Uffizigalerie in *Florenz* . 499
Donna gravida, Pittigalerie in *Florenz* . 499
Beazzano und Navagero (verfchollen) 252 u. 509

ERSTES BUCH.

BIS ZUM TODE JULIUS' II.



Michelangelo Buonarroti,
geb. in Caprese 1475, † in Rom 1564.

Raffael Santi,
geb. in Urbino 1483, † in Rom 1520.

I.

Michelangelo's Jugend.

Zwei mächtige Gestalten bewachen den Eingang und Ausgang der florentiner Geschichte im fünfzehnten Jahrhundert: Cosimo de' Medici und Girolamo Savonarola. In Cosimo de' Medici begrüssen wir den klugen Geist, der den Zauberspruch errieth und besass, die Renaissance in Florenz zu frischem Leben zu erwecken. Der Zauberspruch lautete: Bücher, Bauten und Bilder. Der Mönch von San Marco aber, heute Volksherrscher, morgen Pöbelspott, träumerisch von der Welt abgewendet und dennoch eifrigstes Parteihaupt, bedeutet den Abbruch des alten Florenz, den nahen Verfall seiner heiteren Freiheit, seiner sittlichen Kraft, seines künstlerischen Glanzes. Die Nachwelt hat die Verdienste des einen, die Schuld des anderen übertrieben. Lange ehe der alte Cosimo zum höchsten Ansehen in der Gemeinde gelangt war, reihte sich Florenz den mächtigsten Staaten Italiens an, überragte es alle an Reichthum, gewerblichem Fleiss und eifriger Pflege der Künste. Das goldene Zeitalter von Florenz beginnt mit der Wiederkehr der Optimatenherrschaft unter der Leitung des Maso Albizzi, nachdem die blutgetaufte demokratische Bewegung 1378 vollständig gescheitert war. Cosimo verstand es nur besser als die meisten Zeitgenossen, die idealen Kräfte seiner Heimat im Interesse der Hausmacht auszunützen und die Förderung des

Gemeinwohles mit hohen Zinfen zu Gunften des Familienruhmes zu belaften. Solche Klugheit war nicht die Sache Savonarola's. Die herbe Strenge, mit welcher er gegen das tolle Carnevalstreiben, gegen Mummenfchanz und andere Eitelkeiten des Lebens kämpfte, liefs die Meinung aufkommen, als wäre er jeder Lebensfreude, jeder poetifchen Empfindung abhold. Von der Anklage des Kunfthaffes mufs der kühne Reformator freigefprochen werden. Doch bleibt die Thatfache aufrecht, dafs feit feinem Auftreten der Glanz des alten Florenz zu bleichen beginnt. Die Florentiner glaubten fich noch eine Zeit lang frei, weil fie fich in fteter Aufregung befanden, aber bereits klopfte das unerbittliche Schickfal an die Pforten, um fchliefslich eine grofse Republik in ein kleines Fürftenthum zu verwandeln. Im Jahre 1490 legte Domenico Ghirlandajo die letzte Hand an den Frescofchmuck im Chor der Kirche Sta. Maria Novella, das fchönfte Werk der florentiner Lokalkunft. Zum Andenken an diefes Ereignifs wurde eine Infchrift angebracht, welche das Jahr der Vollendung als die Zeit pries, in welcher die herrliche Stadt den Reichthum und Siegesruhm, die Fülle des Friedens und der Künfte in vollftem Maafse geniefse. Solches Lob konnte von keinem fpäteren Jahre mehr behauptet werden. Es fank der Reichthum, es winkte kein fröhlicher Sieg mehr, es liefs auch die Kraft für grofse künftlerifche Unternehmungen nach. Den wichtigften, den unbedingt erften Schauplatz der italienifchen Kunft bildet fortan Rom.

Das Kunftvermögen Roms ift jedoch kein felbfterworbenes. Rom tritt im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts nur die Erbfchaft an, welche die florentiner Betriebfamkeit angefammelt hatte. Nach Rom ruft und lockt es unwiderftehlich alle Künftler; das römifche Alterthum flöfst ihnen wohl zunächft ehrfurchtsvolle Scheu ein, es lähmt aber nicht ihre Kräfte, fpornt fie vielmehr zu höchfter Anftrengung. Sie würden dennoch für die Löfung der neuen, ihnen in Rom auferlegten Aufgaben unzulänglich geblieben fein, wenn nicht die florentiner Schule ihre Fähigkeiten zur Meifterfchaft entwickelt hätte. Denn Rom weckte wohl die Begeifterung und hob den Sinn, aber eine unmittelbare Kunfttradition befafs es nicht. Ein Jahrtaufend fchob fich zwifchen die Gegenwart und das von den Künftlern geprieſene Ideal. Diefem eine lebensvolle Geftalt zu verleihen, dazu bot nur die florentiner, von Gefchlecht zu Gefchlecht ftetig entwickelte Kunftübung die rechten Mittel und Wege. So wahrt fich Florenz feinen berechtigten Einflufs auch in der Zeit, in welcher es aufgehört hat, als die Hauptftadt nationaler Kunft gerühmt zu werden; erfcheint es nicht mehr als der Mittelpunkt der letzteren, fo bleibt es dennoch der Ausgangspunkt der römifchen Kunftfchöpfungen.

Die hundert Jahre, welche vergangen waren, feitdem Brunellesco und Ghiberti im Mitbewerbe um die Bronzethüre des Baptifteriums ftanden und Donatello feine von Leben ftrotzenden Geftalten für Or San Michele und den Dom bildete, hatten wundervolle Früchte getragen. Unter den Händen des Bildhauers gewannen die Figuren Sprache und packenden Ausdruck, fteigerte fich der heitere Reiz der Kindernatur, die lockende Schönheit nackter Jünglingskörper, der edle Ernft kräftiger Männer und würdiger Greife zu bisher ungeahnter Wirkung. Die Kenntnifs des menfchlichen Leibes hatte die gröfsten Fortfchritte gemacht, das Verftändnifs richtiger und gefälliger Gewandung, welche den körperlichen For-

men genau folgt, zugleich durch den freien Wurf das Auge erfreut, beinahe die Vollkommenheit erreicht; auch die kühnfte Aufgabe des Bildhauers, il cavallo, das Reiterftandbild zählte nicht mehr zu den unerreichbaren Zielen. Und wie glänzend bewährte fich die Erzählungskunft der florentiner Plaftiker! Sie mufsten allerdings derfelben die hergebrachten Regeln des Reliefftils zum Opfer bringen und nachträglich noch nach Jahrhunderten von pedantifchen Richtern herben Tadel darob erfahren. Welcher unbefangene Kunftfreund wollte aber es ihnen vergen, wenn fie im Vollgefühl des Schaffens, nur dem einen Ziele, reiches Leben zu fchildern, nachgehen? Sie haben fo viel zu erzählen und wiffen fo gut und anmuthig zu erzählen und müfsten auf diefen Vorzug vollftändig verzichten, zeigten fie fich den alten Gefetzen des Reliefftiles gehorfam. Denn diefe kennen keinen abgeftuften Hintergrund, keine Perfpective oder Verkürzungen, überhaupt nicht die Mannigfaltigkeit der Anfichten und ein liebevolles Ausmalen des Kleinen und Einzelnen. Der Verzicht wäre aber fchwerlich durch die einfache Naivetät der früheren Kunftweife gut gemacht worden, da die Gedanken des Zeitalters mit Vorliebe auf das Wirkliche und Einzelne gerichtet waren.

Die florentinifche Plaftik des fünfzehnten Jahrhunderts fügte nicht allein auf eigenem Gebiete Fortfchritt zum Fortfchritt, fie wurde auch der erfolgreiche Lehrer der Malerei. Von den Bildhauern geleitet, unterwarfen die Maler die Einzelgeftalt der forgfältigften Prüfung, nicht allein in Bezug auf das rechte Maafs und Verhältnifs, fondern auch mit Rückficht auf Rundung, Hebung durch Licht und Schatten, fchärfere Gliederung der Formen. Die plaftifchen Studien genügten den Malern nicht. Um das Gerüfte des menfchlichen Baues zu ergründen, den Erfcheinungen des wirklichen Lebens überhaupt nahe zu kommen und die Fähigkeit ihrer treuen Wiedergabe zu gewinnen, fcheuten fie keine Mühe und Arbeit; felbft die Furcht, durch Einfeitigkeit zu übertreiben und an das Häfsliche zu ftreifen, fchreckte fie nicht ab. Lieber unfchön als unwahr, war der Wahlfpruch einer Reihe hervorragender Maler. So durften die florentiner Künftler am Ausgange des Jahrhunderts die vollkommene Herrfchaft über die äufsere Formenwelt behaupten. Und mehr noch als diefes. Während die einen die materiell-technifchen Vorgänge bis zur Virtuofität auszubilden fuchten, bemühten fich andere, das Recht der Phantafie an die malerifchen Darftellungen feftzuhalten, den künftlerifchen Gehalt der letzteren zu fteigern. Noch bewahrte der aus der chriftlichen Vorzeit überlieferte Bilderinhalt feinen vollen Werth. Zu den Madonnen blickte andächtiger Sinn empor, aus den biblifchen und legendarifchen Gefchichten zog noch die erbauliche Lehre ihre Nahrung. Trotzdem hätte den Maler allgemeiner Tadel getroffen, deffen Anfprüche nicht weiter gegangen wären, als die Frömmigkeit anzuregen. Der Glaube der alten Griechen, das Maafs der höchften Schönheit gebühre den höchften Göttern, lebte auch bei den Italienern im fünfzehnten Jahrhunderte und band den Künftlern die Pflicht ein, bei der Bildung der religiöfen Ideale ihre fchöpferifche Kraft zu offenbaren. Liebreiz und Anmuth umfpielt die Geftalt der Madonna, Luft und Wonne athmen die Züge des Chriftkindes, fo dafs auch die rein menfchliche Empfindung bei dem Anblicke des Bildes erglüht. Den Marterfchilderungen entzieht die milde Phantafie das Grauenhafte und nimmt formenbegeiftert von ihnen gerne Anlafs,

der Schönheit nackter Körper zu huldigen. Ausgewählte Geſtalten voll markigen Lebens führen die Thaten aus, von denen die heiligen Bücher erzählen. Den Helden der Handlung, deren ergreifender dramatiſcher Kern dem Auge blofsgelegt iſt, umſteht kein untergeordneter Haufe müfsiger Figuren; auserleſene Geſtalten, wirkſam gruppirt, begleiten den Vorgang mit beweglicher Spannung, leiten die ſtürmiſche Leidenſchaft der Hauptperſonen in die ruhige Empfindung über und laſſen ſie austönen in menſchlicher Theilnahme. Der Chor der antiken Tragödie iſt in ihnen wirkſam erſtanden. Sonntagsmenſchen, wie ſie uns hier vorgeführt werden, verlangen, dafs auch ihre Umgebung an einen Feiertag des Lebens erinnere. In der That prangen auch die Baulichkeiten des Hintergrundes im feſtlichen Schmucke, es blickt das Auge auf lachende Gefilde, weite fruchtbare Landſchaften, ſchön geſchwungene Berge. Und dennoch, ſo grofsen Genufs die Werke der Florentiner und der ihnen verwandten Maler auch bieten, ſcheiden wir von ihnen mit der Empfindung, dafs ſie das Höchſte der Kunſt nicht erreicht haben, eine weitere Entwickelung bis zum vollendeten Ideale noch immer als Aufgabe den Künſtlern vorſchwebte. Ihre Werke ſind nicht frei von einem erdigen Beigeſchmacke. Zufällige Porträtzüge haften noch an den einzelnen Geſtalten. Sie erſcheinen wohl ſchmuck und prächtig, die Frauen anmuthig im Geſichte und zierlich in Geberden, die Männer voll Kraft und Stolz. Sagt uns nicht die mit Vorliebe geſchilderte Frau mit dem Korbe auf dem Kopfe, das Gewand vom Winde an den Leib gedrückt und hinten gebauſcht: Seht wie ſtattlich die Formen, wie ſchön die Bewegung? Und die Jünglinge, in enganliegende Kleider geprefst, ſo dafs das Muskelſpiel ſichtbar iſt, die nackten Figuren im Hintergrunde im wirklichen oder im Scheinkampfe begriffen, ſollen ſie nicht die hohe Kunſt des Malers beweiſen? Es iſt alles vortrefflich nach der Natur gearbeitet, es iſt aber nicht die reine ideale Natur; alle wünſchenswerthen Eigenſchaften des Künſtlers zeigen ſich gereift und zur Vollkommenheit entfaltet; nur eine Eigenſchaft wird vermifst: die ſchöpferiſche Begabung, welche gleich einer elementaren Gewalt wirkt und den von ihr geſchaffenen Geſtalten den Schein nicht allein der Wirklichkeit, ſondern auch der Nothwendigkeit verleiht. Wenn im Angeſicht des Bildes auch nicht der leiſeſte Gedanke auftaucht, dafs es ſich noch anders darſtellen liefse oder dafs an die Stelle dieſer Perſonen, jener Gruppen ebenſo gut andere treten könnten, wenn aus demſelben eine neue Welt leuchtet, ſo organiſch gefügt, wie die wirkliche Welt, aber frei von allen Zuthaten des Werktagslebens, eine ideale und doch naive Welt, dann erſt ahnt man die höchſte Stufe der Entwickelung erreicht. Als gröfster Künſtler wird aber der Mann begrüfst, deſſen Gedanken ſo mächtig und kräftig ſind, dafs ſie nur in eigenartige Formen gefafst werden können, deſſen Herrſchaft über die Formen ſo unbedingt waltet, dafs dieſe auch dann die Lebensfülle bewahren, wenn ſie von der unmittelbaren Natürlichkeit und gewöhnlichen Wahrheit abweichen. Dieſe vollendete Kunſt und dieſe künſtleriſche Meiſterſchaft erblickt nicht eine traumhafte Phantaſie in unerreichbarer Ferne, ſie werden verkörpert und beſtanden in ihrer ganzen blendenden Herrlichkeit. Raffael und Michelangelo haben dieſen Idealen Leib und Leben gegeben. In Raffael's Werken tritt die Perſon des Künſtlers vollſtändig in den Hintergrund. Man athmet ihre Schönheit ein, man

geniefst fie, aber fragt nicht nach ihrem Urfprunge. Von Ewigkeit fcheint ihr Beftand zu zählen. Sie überrafchen uns nicht. Denn jede andere Geftaltung weift der Blick als ganz unmöglich, ja undenkbar zurück. Die höchfte innere Zweckmäfsigkeit offenbart fich in ihnen verkörpert. Michelangelo's Perfönlichkeit wieder entfaltet eine fo überwältigende Kraft, dafs die Welt, in welcher er fich fpiegelt, als gleichberechtigt mit der wirklichen irdifchen angefehen und jeder Zweifel an der natürlichen Wahrheit feiner Geftalten durch die Anfchauung ihres inneren Lebensfeuers gebannt wird. Michelangelo und Raffael haben keine neue Grundrichtung der italienifchen Kunft begonnen. Ihre Natur kehrt ungefähr und beiläufig bei einzelnen ihrer Kunftgenoffen wieder, fo dafs ein nothdürftiges Bild ihres Wirkens, eine Ahnung ihrer Ziele auch durch die Erkenntnifs der letzteren gewonnen wird. Perugino, Fra Bartolommeo, Sodoma vereint laffen Raffaels Wefen errathen, Signorelli erinnert in Einzelheiten an Michelangelo.

Die Spitze der Entwickelung wäre aber abgebrochen, die Sonnenhöhe nicht erreicht, wenn auf Michelangelo's und Raffael's Thaten verzichtet werden müfste. Diefe beiden Männer find es auch, welche die Hauptftadt der italienifchen Kunft von Florenz nach Rom verlegten und damit das Ende aller felbftändigen Lokalftile herbeiriefen. Sie felbft nahmen aber noch ihren Ausgangspunkt von der florentiner Kunft. Von Raffael mufs es erft bewiefen werden, da die gangbare Ueberlieferung auf die umbrifche Herkunft das gröfste Gewicht legt. Wie innig Michelangelo's Kunft und auch Michelangelo's Leben mit den Schickfalen der florentiner Staatsgemeinde verknüpft ift, in welche widerfpruchsvolle Lage er wiederholt dadurch gerieth, dafs er dem Haufe Medici zu Dank verpflichtet war und dennoch das ganze Gefchlecht, die Verderber feiner Heimath, haffen mufste, haben bereits die älteften Biographen des Meifters, der Aretiner Giorgio Vafari, welcher 1550 zum erften Male feines Lehrers Leben befchrieb, fowie Ascanio Condivi, der in feinem Buche über Michelangelo, 1553, Vafari's Nachrichten vielfach ergänzte und verbefferte, ausführlich erzählt.

* * *

Am 6. März 1475, an einem Montag, um die vierte Stunde vor Tagesanbruch wurde in Caprefe, im Cafentino, dem Lodovico di Leonardo Buonarroti Simoni ein Sohn geboren, welcher den Namen Michelangelo empfing. Der Vater verwaltete im Namen der Republik eine Richterftelle in Caprefe und Chiufi im oberen Arnothale; nach Ablauf der Amtszeit, welche nur fechs Monate dauerte, kehrte er wieder nach Florenz, der alten Heimath feiner Familie zurück. Von dem alten Lodovico Buonarroti weifs die Gefchichte des Sohnes manches zu erzählen. Ein Handwerk, wie er einmal Lorenzo Medici ruhmredig bemerkte, hatte er niemals erlernt, er lebte von dem Ertrage der Güter, welche ihm feine Vorfahren hinterlaffen hatten. Und da diefe gar geringfügig waren und auch das Amt, welches ihm die Gunft Lorenzo Medici's verfchafft hatte, eine Zollfchreiberftelle, wenig eintrug, fo blieb er zeitlebens dem Sohne zur Laft. Doch vergafs er niemals feine warme Sorge für des Sohnes Wohl zu betonen. Die Erinnerung an die Mutter Francesca di Neri war fchwerlich in

Michelangelo lebendig, da fie bereits zwei Jahre nach feiner Geburt (1477) zweiundvierzigjährig (fie war alfo 9 Jahre älter als ihr Gatte gewefen) ftarb. Von der Stiefmutter, welche ihm der Vater 1485 gab, wird in keinem Briefe, fo zahlreich fich diefelben erhalten haben, Erwähnung gethan. Wahrfcheinlich verfchuldete es Kränklichkeit, dafs nicht die Mutter felbft Michelangelo die erfte Nahrung reichte, diefer vielmehr einer Steinmetzfrau in Settignano an die Bruft gelegt wurde; daher er in fpäteren Jahren fcherzte, er hätte feine Kunft mit der Ammenmilch eingefogen. Von einem natürlichen Drange unwiderftehlich getrieben, überwand Michelangelo den anfänglichen Widerftand des Vaters gegen die Wahl des Berufes mit leichter Mühe. Bereits im dreizehnten Jahre am 1. April 1488 trat er in die Werkftatt des Domenico und David Ghirlandajo als Lehrling ein. Die Lehrzeit follte drei Jahre dauern und der Vater dafür als Entgeld vierundzwanzig Gulden empfangen. Das war nicht die einzige Werkftätte, welche Michelangelo befuchte. Wie das ganze jüngere Künftlergefchlecht, fo pilgerte auch Michelangelo nach der Carmeliterkirche zu den Fresken Mafaccio's. Dem Schüler Ghirlandajo's ftanden diefe Werke befonders nahe. Denn fo eng verbunden erfcheinen die beiden Meifter, dafs man an ihre Trennung durch viele Jahrzehnte kaum erinnert wird und in dem einen die unmittelbare Erfüllung des anderen begrüfst. Die dritte Lehrftätte Michelangelo's und jedenfalls die einflufsreichfte war das Cafino und der Garten der Medici bei San Marco. Hier hatte Lorenzo Medici Sculpturen und Kunftwerke mannigfacher Art, die im benachbarten Familienpalaft keinen Platz hatten, aufgeftellt und zum Auffeher der Sammlung den Erben und Schüler Donatello's, den alten Bertoldo, ernannt. Gar bald fanden fich lernbegierige Jünglinge ein, um Sinn und Auge an den zahlreichen Muftern alter und neuer Zeit auszubilden und die Hand unter der Leitung Bertoldo's zu üben. Ueber die Unterrichtsweife Bertoldo's und über das Mafs feines perfönlichen Einfluffes find wir nicht näher unterrichtet. Wahrfcheinlich lehrte er vorzugsweife die Kunft, die er felbft übte, die Sculptur, zumal diefer Kunftzweig des frifchen Nachwuchfes fehr bedürftig war. Sicher ift, dafs keine Schule jemals fo glänzende Erfolge erzielte, als der Garten von San Marco. Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Giovan Francesco Rustici, Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Andrea San Savino, Pietro Torrigiano, endlich Michelangelo dankten dem Garten von San Marco ihre künftlerifche Erziehung. Da derfelbe zum Familienbefitze der Medici gehörte und Lorenzo mit unabläffiger Sorgfalt den guten Fortgang der Anftalt behütete, fo entfpann fich allmählich ein perfönliches Verhältnifs des Hauptes der Medici zu den jugendlichen Künftlern, das engfte zu Michelangelo, welcher im Palaft Medici geradezu als Hausgenoffe angefehen wurde.

Nur zu bald löfte der Tod Lorenzo's (1492) diefes Band. Zwar wohnte Michelangelo auch zu Piero Medici's Zeiten im Palafte und zählte zu dem engeren Familiengefolge. Piero verftand es aber nicht, Freunde zu bewahren und Anhänger zu gewinnen. Er befafs nur Diener. Die überfeinerte Erziehung, welche der Vater ihm angedeihen liefs, brachte grobe Früchte. Da war ihm in feinem Knabenalter von Polizian und den anderen Lehrern fo viel von den Tugenden der Ahnen, ihrem Hochfinn, ihrer Grofsmuth und Humanität vorgeredet worden,

dafs er es kurzweiliger fand, durch rohe Sitten, gemeine Neigungen, hochfahrendes Wefen aufzufallen. Ein fpanifcher Schnellläufer war ihm gerade fo viel werth wie Michelangelo. Kein Wunder, dafs diefer fich feinem Gönner entfremdete, gerade fo wie fich die Florentiner von der Familie im Haffe abgewendet hatten, und als er die Gefahr merkte, welche dem Haufe Medici drohte,



Die Madonna an der Treppe. Marmorrelief.
Cafa Buonarroti in Florenz.

auf die eigene Rettung bedacht war. Er wartete nicht den Volksfturm ab, welcher Piero Medici verjagte, fobald König Carl VIII. mit feinem Heere den Mauern von Florenz fich näherte. Die Vifion eines Hausgenoffen, welchem Lorenzo im Traume warnend erfchienen war, beftimmte ihn im Herbfte 1494 zu plötzlicher Flucht. Die Ereigniffe beftätigten die Richtigkeit diefes Entfchluffes. Doch hatte ihn dabei nicht fo fehr die ruhig verftändige Ueberlegung geleitet, als vielmehr ein dunkler Drang erfafst, eine mafslofe Empfindung, die gar keinen

anderen Gedanken aufkommen liess, unwiderftehlich gepackt. Gar oft noch in feinem Leben wurde Michelangelo einer plötzlichen Seelenregung unterthan und von der Gewalt der Leidenfchaft, die fich merkwürdiger Weife mit einer faft übermäfsig zarten Empfindung paarte, getroffen und fafste entfcheidende Befchlüffe unter ihrer unmittelbaren Herrfchaft. Diefe unendliche Reizbarkeit wendete einzelne Augenblicke feines Lebens tragifch, fie verlieh aber feiner Phantafie und feiner Hand die Kraft, jene überwältigenden Geftalten zu fchaffen, welche gleichfalls von einem einzigen inneren Impulfe gewaltfam getrieben erfcheinen. Er zahlte die künftlerifche Meifterfchaft mit menfchlichem Glücke.

* * *

Wie hervorragende Züge feiner Perfönlichkeit, fo zeigen fich auch wefentliche Merkmale feiner künftlerifchen Natur fchon in früher Jugend ausgebildet. Unter den Erftlingsarbeiten Michelangelo's nimmt das Marmorrelief, welches als Kampf des Herkules mit den Centauren bezeichnet wird, unbedingt den erften Rang ein, nicht allein wegen der werkwürdig reifen Arbeit, fondern auch weil der künftige Kunftcharakter des Meifters bereits ziemlich deutlich anklingt. Wir erfahren zwar noch von anderen Jugendwerken. Aufser mehreren Zeichnungen, welche aber, wenn fie erhalten wären, höchftens den Nachahmungstrieb und das fcharfe Auge des Künftlers beweifen würden, wird eine colorirte Copie des Kupferftiches von Martin Schön, die Verfuchung des h. Antonius, befonders rühmlich hervorgehoben. Auch Marmorbilder fchuf er bereits in ganz jungen Jahren. Die Faunmaske, jetzt im Museo nazionale in Florenz, dürfte auf die gleiche Orginalität Anfpruch erheben, wie etwa Leonardo's bekannter Medufakopf. Sie fcheint nachträglich gemeifselt zu fein, um zur befferen Beglaubigung und als Illuftration der bekannten von Condivi überlieferten Anekdote zu dienen. Als nämlich Michelangelo im Garten von San Marco einen antiken Faunkopf vortrefflich in Marmor copirt hatte, gab ihm Lorenzo Magnifico fcherzhaft den Rath, doch zur befferen Bezeichnung des hohen Alters einige Zähne herauszufeilen, was denn auch der gutmüthig gläubige Jüngling gewiffenhaft ausführte. Das andere in der Cafa Buonarroti erhaltene Sculpturwerk, ein Marmorrelief, die Madonna an der Treppe, darf mit gröfserem Recht den Anfpruch auf Orginalität erheben, zeigt aber doch noch überwiegend die Spuren der Schularbeit. Die vornehme Geftalt der Madonna, welche dem Kinde die Bruft reicht, das weite Gewand, die Körperformen erinnern an die mächtigen Frauenbilder Domenico's; die technifche Ausführung, die gegen den Grund verfchwindenden Umriffe, die leifen Hebungen der inneren Flächen mahnen an Donatello's Weife. Ein felbftändiges Vorgehen wagt Michelangelo hier noch nicht. Defto ungeftümer und mächtiger bricht fich feine Natur in dem Centaurenkampf Bahn. Polizian, der Freund und Genoffe des mediceifchen Haufes, hatte ihm eines Tages die Fabel vom Raube der Dejanira und vom Kampfe der Centauren erzählt und zur plaftifchen Wiedergabe derfelben aufgefordert. Aus dem Bilde würde man fchwerlich diefen Inhalt errathen. Ueber der Freude an den kühnen Bewegungen und trotzigen Stellungen, deren Schilderung durch den Gegenftand

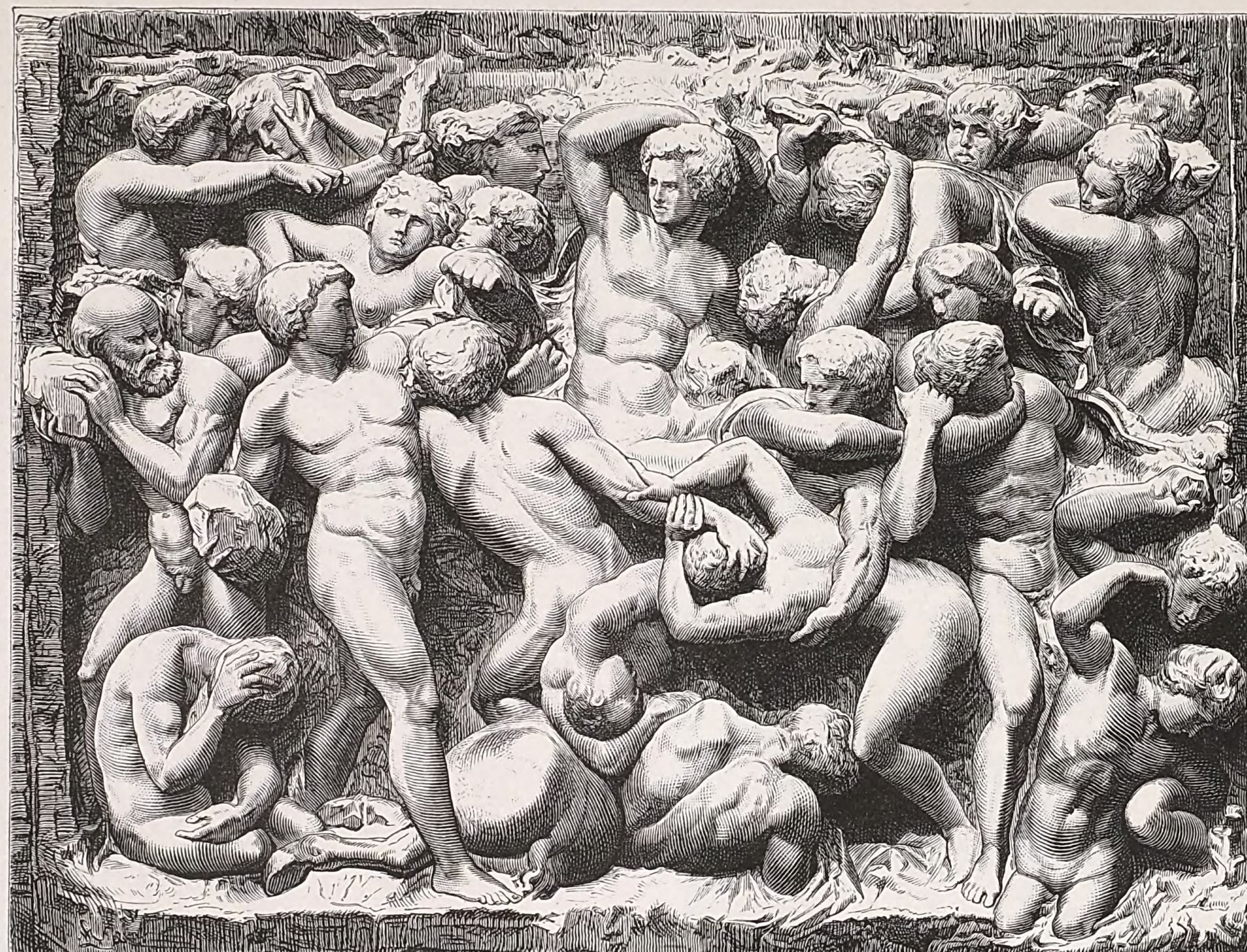
felbft geboten war, vergafs Michelangelo den befonderen hiftorifchen Vorgang deutlich zu machen. Er fchwelgt hier im Nackten, wie er in fpäteren Jahren an gewaltigen, plaftifchen Formen, welche durch Gröfse und innere Leidenfchaft über das Leben weit hinausragen, fich beraufcht. Michelangelo befitzt im doppelten Sinne keine Jugend. Er hat niemals das Glück harmlofer ungebundener Fröhlichkeit gekannt, er hat auf der anderen Seite nie unreife Gedanken, ungefüge Formen erft langfam überwältigen, fich Stufe für Stufe die künftlerifche Reife erwerben müffen. Selbft die Fehler, die an dem Centaurenkampfe bemerkbar find, wie die Vergefslichkeit, die Tiefe des Raumes zu berechnen, fo dafs fie für die Fülle der Figuren zu gering erfcheint, können kaum als eigentliche Jugendfehler Michelangelo angerechnet werden, da er auch nachmals, als er längft auf dem Gipfel feiner Kunft thronte, diefelben wiederholte. Es kommt im Centaurenkampfe nicht das einzige Mal vor, dafs die Fortfetzung einer Geftalt oder eines Gliedes im Grunde des Steines gefucht werden mufs und — hier nicht gefunden wird. In dem Jugendwerke überfieht man fogar vollftändig diefe aus dem überftrömenden Reichthum der Phantafie entfpringende Luft, den Stoff zu vergewaltigen, über dem Staunen, mit welcher Meifterfchaft der kaum zwanzigjährige Michelangelo bereits die plaftifchen Formen beherrfcht und mit technifchen Schwierigkeiten fpielt. Eine praktifche Kunftfchule nannte Thorwaldfen das Relief, deffen Bedeutung erft recht erfichtlich wird, wenn man Antonio Pollajuolo's im Gegenftande verwandtes Relief, den Kampf nackter Männer, (im Kensingtonmufeum) zur Vergleichung heranzieht. Eine ganz neue Welt fpricht aus Michelangelo's Schöpfung, und dennoch trennt fie kaum ein Menfchenalter von dem anderen Werke. Der vollendeten Durchbildung der einzelnen Geftalten des Vordergrundes erfcheint die wohlabgewogene Compofition ebenbürtig. Die Mitte des Bildes nimmt der Held der Handlung, nur mit dem Oberkörper fichtbar, ein. Er bedroht mit hoch erhobenem Arm den Streiter zu feiner Linken, welcher einen gewaltigen Stein zum Wurfe bereit hält, felbft aber von einem Kahlkopfe zum Ziele genommen wird. Dadurch dafs der Angreifer auch ftets wieder Angriffe erleidet, verfchränken fich die Gruppen in der mannigfachften Weife. Doch wird das Auge nicht verwirrt und die einzelnen Geftalten nicnt zu einem Knäuel verwickelt. Vor der Mittelfigur fteigerte Michelangelo mit weifer Erwägung die Handlung zur höchften Kraft. Ganz vorne liegt, zu Tode getroffen, von der Wucht des Schlages wie in die Erde eingebohrt, ein Centaur und ift felbft wieder zum Lager eines Sterbenden geworden. Ueber diefen Opfern der Schlacht tobt noch wüthende Leidenfchaft. Ein gewaltiger Recke hat feine Beute, einen fchönen nackten Jüngling, am Hinterkopfe gepackt und fchleppt ihn nach. Verzweifelnd zerrt diefer den Arm des Siegers und ift bemüht, fich ihm zu entwinden. Und es gelingt ihm vielleicht auch. Denn er wird von einem Helfer um den Leib gefafst und mit der gleichen Gewalt zurückgezogen, mit welcher er nach vorwärts geriffen wird. Wie eine Welle in die andere fliefst, ebenfo ununterbrochen wogt der Kampf von dem einem Ende der Tafel zum anderen. Nur einzelne Hauptlinien, ungefucht, wie zufällig durch die Umriffe der Körper entftanden, durchziehen die Fläche, gliedern den Vorgang und gefellen dadurch zur höchften Wahrheit vollendete, künftlerifche Weisheit. Wahrlich, Michel-

angelo ist der Antike niemals so nahe gekommen, wie in dem Centaurenkampfe, dem Werke seiner frühsten Jugend.

* * *

Die Flucht aus Florenz hatte ihn wie die vertriebenen Medici in die Stadt der Bentivoglio's, nach Bologna, geführt, ein glücklicher Zufall mit Gianfrancesco Aldovrandi, einem Kunstfreunde, zusammengebracht. Was mochte wohl Michelangelo bei der Frage Aldovrandi's denken, ob er sich wohl getraue, am Grabmale des heiligen Dominicus einige noch fehlende, von Gröfse übrigens wenig ansehnliche Figuren zu ergänzen? Er sagte bereitwillig zu und meifselte aus Marmor die Heiligen Petronius und Proculus und einen kandelabertragenden Engel. Der h. Proculus ging frühzeitig zu Grunde, der Schutzheilige der Stadt dagegen über dem Sarkophage und der Engel (zur Rechten des Beschauers auf der sogenannten Epistelseite des Altars) haben sich erhalten. Als Michelangelo den Engel arbeitete, tauchte offenbar die Erinnerung an die empfangenen Schuleindrücke in ihm wieder auf. Das Werk erscheint älter als die Centaurenschlacht. Der Kopf mit dem kurzen Haar und dem energischen Ausdruck besitzt wenig von dem Engelhaften, welches die gegenüber knieende Engelsgestalt des während der Arbeit in Bologna (2. März 1494) verstorbenen Niccolo dell' Arca auszeichnet. Wegen der entschieden gröfseren Schönheit ist diese letztere eine Zeitlang für das Werk des jüngeren Meisters gehalten worden. Die Falten des Gewandes am Engel Michelangelo's kleben gleichsam am Körper an und haben keinen anderen Zweck als die runden nackten Formen recht deutlich zu betonen. Das Ganze macht den Eindruck, als ob Michelangelo nur eine kurze Mufse auf die Arbeit hätte verwenden können. Und das war auch der Fall, wenn die Nachricht auf Wahrheit beruht, dass er bereits im Sommer 1495 wieder in Florenz thätig auftrat. Die neue Verfassung, welche Savonarola's Anhänger eingeführt hatten, machte im Palaste der Signorie neue bauliche Einrichtungen nothwendig. Es galt, für die Sitzungen des grofsen Rathes, an welchem von nun an über tausend Bürger theilnehmen sollten, einen würdigen Raum zu schaffen. Zu den Berathungen darüber soll man aufser Simone il Cronaca, Giuliano da San Gallo, Baccio d' Agnolo und Leonardo da Vinci auch Michelangelo trotz seiner grofsen Jugend berufen haben. Da bereits am 19. Juli 1495 die Ausführung des Werkes Cronaca übertragen wurde, mufs Michelangelo schon vorher nach Florenz zurückgekehrt sein.

Ein Glied der Nebenlinie der Medici, Lorenzo di Pierfrancesco, welcher sich von Piero Medici ferngehalten und zur Volkspartei geschlagen hatte, wurde hier sein Gönner und gab ihm auch einige Beschäftigung. Sie war weder ausreichend, noch winkten ihm von anderer Seite lohnende Aufgaben. Die schweren Zeiten, unter denen Florenz darnieder lag, die innere Parteiung, die äufsere Kriegsgefahr legten der altgewohnten Kunstpflege arge Fesseln an. Michelangelo verliefs daher schon nach Jahresfrist wieder die Heimath und zog nach der Stadt, in welcher sich allmählich die Künstler Italiens zu sammeln begannen, nach Rom. Ihn trieb dazu noch ein besonderer Anlafs. Er hatte einen schlafenden geflü-



Der Centaurenkampf. Marmorrelief. Casa Buonarroti in Florenz.

gelten Amor, die ausgelöſchte Fackel und den Köcher zur Seite, in Marmor gemeiſselt und auf den Rath Lorenzo's di Pierfrancesco ihm durch allerhand Mittel das Anſehen eines eben ausgegrabenen antiken Werkes verliehen. Ein gewiſſer Baldaſſare erwarb die Statue und verkaufte ſie in Rom an den Cardinal von S. Giorgio, Raffaelo Riario, bei dem Handel den Meiſter und den Käufer betrügend. Michelangelo empfing nur einen Theil des Kaufpreiſes, der Cardinal aber wurde in dem Wahne gelaſſen, eine ächte Antike zu beſitzen. Die Wahrheit kam bald genug zu Tage und daſs ein junger Florentiner der Schöpfer des Werkes ſei, zur Kenntniſs des Cardinals. Der letztere, welcher unbewuſst dem Genius Michelangelo's in ſo hohem Maſse gehuldigt, war doch gewiſs zur regſten Förderung des Meiſters bereit. In dieſem guten Glauben lebte Michelangelo und wanderte nach Rom. Er lieſs ſich von Lorenzo di Pier Francesco einen Empfehlungsbrief an Riario geben und langte am 25. Juni 1496 in Rom an. Die in den Cardinal geſetzten Erwartungen wurden allerdings bitter getäuſcht. Der Aerger über den ihm mitgeſpielten Betrug überwog die Freude an der ſchönen Statue. Er lieſs ſich von Baldaſſare den Kaufpreis wiedererſtatten und gab ihm den Amor zurück, der bald darauf in den Beſitz des Herzogs von Urbino und 1502 in die Sammlung der Markgräfin von Mantua, Iſabella Gonzaga, gelangte, wo er ſeitdem ſpurlos verſchwunden iſt. Ein neues Werk, wie der Cardinal anfangs Michelangelo hoffen lieſs, und wofür dieſer bereits den Marmorblock gekauft hatte, beſtellte er nicht. Auch die auf Piero de' Medici, der ſeine Verbannung luſtig in Rom verlebte, geſetzte Erwartung ging nicht in Erfüllung. Er hielt nicht, klagte Michelangelo in einen Briefe an ſeinem Vater (19. Aug. 1497), was er verſprach. Dagegen gewann Michelangelo durch die Vermittlung Jacopo Galli's, eines römiſchen Edelmannes, die Gunſt des franzöſiſchen Geſandten am päpſtlichen Hofe, des Cardinals Jean de Villiers de la Grolaie, Abtes von St. Denis, und wurde von dieſem mit einer ſo groſsen und würdigen Aufgabe betraut, daſs er für alle von dem Cardinal von S. Giorgio und von Piero de' Medici erlittenen Täuſchungen ſich reich entſchädigt fühlen muſste. Der franzöſiſche Prälat beſtellte für eine Capelle in der alten Peterskirche die Marmorgruppe der Pietà, d. h. der Madonna mit dem todten Chriſtus im Schooſse. Die Verhandlungen begannen ſpäteſtens im Herbſte 1497, da in einem Briefe des Cardinals vom 18. November von einer Reiſe des Künſtlers nach den Marmorbrüchen von Carrara die Rede iſt; der förmliche Vertrag mit genauer Angabe des Preiſes — 450 Dukaten — und der Zahlungsfriſten wurde am 26. Auguſt 1498 abgeſchloſſen.

An Michelangelo's Stelle unterſchrieb den Vertrag der ihm befreundete Jacopo Galli. Er verſprach nicht allein die Vollendung der Arbeit binnen einem Jahre, ſondern verbürgte auch ein Werk, ſo ſchön, »wie kein einziges heute in Rom vorhanden und wie es auch kein lebender Künſtler beſſer ſchaffen könne«. Michelangelo löſte die Bürgſchaft glänzend ein.

* * *

Die Pietà, ſeit 1749 in der erſten Capelle rechts in der neuen Peterskirche aufgeſtellt, nimmt unter den plaſtiſchen Werken Michelangelo's die hervorragendſte

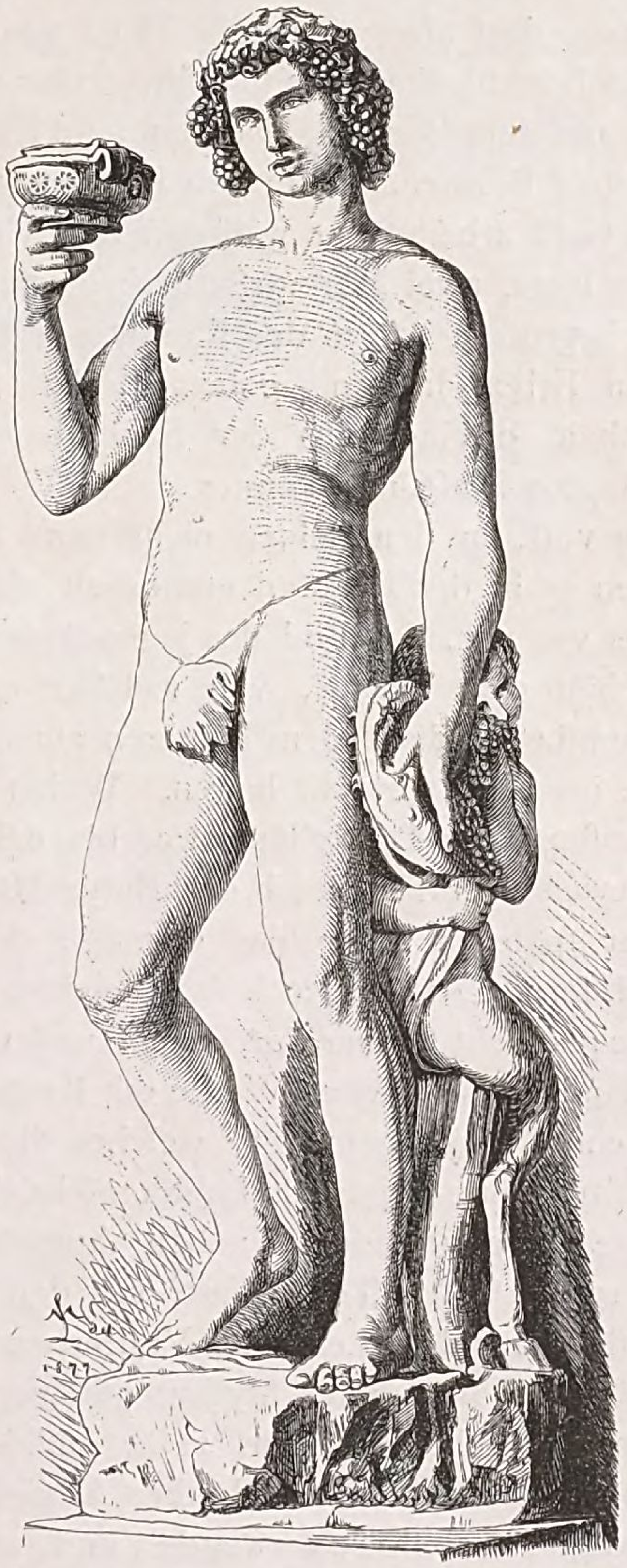
Stelle ein. Auf dem breiten Kreuzesſteine hat ſich die Madonna niedergelaſſen, quer über ihren Knieen ruht der todte Chriſtus mit ſanft gelöſten Gliedern und leiſe nach rückwärts geneigtem Haupte, unter der Schulter von dem rechten Arm ſeiner Mutter unterſtützt. Sie ſenkt ihr Antlitz herab und hält die



Pietà. Marmorgruppe.
Peterskirche in Rom.

Linke etwas ausgeſtreckt und die Hand wie unwillkürlich geöffnet, als wollte ſie fragen, ob wohl ein ſo groſser Verluſt ertragen werden könne? Der Mutterſchmerz hat aber die jugendliche Schönheit der Madonna ſo wenig zerſtört, wie der herbe Tod im Stande war, die Anmuth des Chriſtusleibes zu brechen. Michelangelo hat in ſpäteren Jahren im Geſpräche mit Condivi den geringen Unterſchied im Alter zwiſchen Mutter und Sohn aus theologiſchen Gründen erklärt, auf die unbefleckte Empfängniſs hingewieſen. Natürlich hat er während er ſein

Werk ſchuf, ſich nicht durch ſolche Erwägungen beſtimmen laſſen. Er ſtand damals aber unter dem Banne der Antike, welche ihm hier in Rom ganz anders lebendig entgegentrat, als in den vereinzelten Schulmuſtern im Garten von San Marco. So wie Michelangelo in ſeiner Pietà hätten gewiſs auch die alten Chriſten, die



Bacchus. Marmorſtatue.
Nationalmuſeum in Florenz.

noch von dem Hauche der klaſſiſchen Kunſt berührt wurden, den Tod des Erlöſers aufgefaſst, gleich ihm die Wahrheit der Empfindung durch die vollendet ſchöne Form zu verklären geſucht. Bei der Einzelbetrachtung iſt man leicht geneigt, dem nackten Chriſtuskörper den höchſten Preis zu geben und im Kopftuche wie im Mantel der Madonna ſogar ſeltſame und ſchwerfällige Motive zu entdecken. Gerade darin offenbart ſich aber die in hohem Grade gereifte Weis-

heit des Künftlers, dafs er das Kleid der Madonna ohne Scheu als Hintergrund des nackten Leibes behandelt, deffen weiche runde Formen fich von dem tiefgefurchten, reichgefalteten Gewande befonders wirkungsvoll abheben.

Schon die Zeitgenoffen bemerkten, Michelangelo fei bei der Schöpfung der Pietà von den Spuren der mittelalterlichen Tradition abgewichen. Das Urtheil fpricht die Wahrheit aus, darf aber nicht als Tadel genommen werden. Denn was Michelangelo dafür bot, überragt weithin alle früheren Leiftungen. Es weht eine antike Stimmung aus dem Werke. Die klaffifche Kunft lenkte damals aber nicht allein Michelangelo's Formenfinn, fie gab ihm auch einzelne ftoffliche Anregungen. Für Jacopo Galli arbeitete er während feines römifchen Aufenthaltes, vielleicht noch vor der Pietà, zwei Marmorftatuen: einen Bacchus und einen Cupido. Den Bacchus begrüfsen wir in der Florentiner Galerie, wohin er 1572 durch Ankauf von den Erben Jacopo's gelangte, den Cupido dürfen wir mit einiger Wahrfcheinlichkeit in einer aus der Sammlung Gigli-Campana erworbenen Statue im Kenfington-Mufeum erkennen.

Des füfsen Weines voll, in den Beinen nicht ganz ficher, mit dem vollen Becher liebäugelnd, den er in der Rechten emporhält, das Haupt mit Weinlaub bekränzt, fteht Bacchus vor uns, das Bild des jugendlichen Zechers. Die fchlaff herabhängende Linke hält eine Traube, von welcher ein kleiner bockfüfsiger Satyr nafcht. Ein Baumftamm dient dem letzteren zur Stütze und hilft gleichzeitig die ganze Statue im Gleichgewicht halten. Woher entlehnte Michelangelo das Motiv? Der Gegenftand der Darftellung war bis dahin in der Renaiffancekunft nicht heimifch gewefen, er liegt auch der Natur Michelangelo's, mag derfelbe immerhin erft im fpäteren Alter das Gepräge des herbften Ernftes empfangen haben, ziemlich fern. Der Ausdruck des Gefichtes erfcheint befangen, die ganze Haltung des Bacchus nicht fo klar durchdacht und unmittelbar empfunden, wie es von einem felbftändig gefchaffenen Werke mit Recht erwartet wird. Unwillkürlich wird man an ein Vorbild gemahnt, welches die Phantafie des Meifters bannte und feinen Geftaltungsfinn enger als fonft umfchrieb. Die alten Griechen erzählten die anmuthige Sage von dem Knaben Ampelos, dem Lieblinge des Dionyfos, nach deffen gewaltfamen Tode Zeus, um den Schmerz des Dionyfos zu lindern, einen Weinftock aus dem Leibe des Verftorbenen emporfpriefsen läfst. Die antike Kunft bemächtigte fich diefes Mythus und verlieh ihm neues Leben. Eine Marmorgruppe im britifchen Mufeum z. B. fchildert Dionyfos mit dem Becher in der erhobenen Rechten, mit der Linken Ampelos umarmend, welcher bereits halb in den knorrigen Weinftock verwandelt und, nur noch mit dem Oberkörper aus dem Stamme herausragend, dem Gotte eine Traube anbietet. Ein ähnliches Bildwerk mochte Michelangelo gefehen haben. Der Mythus war ihm und dem Freundeskreife in Rom aber entweder nicht recht verftändlich oder nicht anziehend genug. An feine Stelle trat daher das gemeinfafsliche Motiv eines trunkenen Bacchus mit dem Satyrknaben, welcher letztere nicht eine Traube reicht, fondern nach ihr greift. Doch klingt noch in dem auf dem Baumftamme fitzenden Satyr das Vorbild ziemlich deutlich an. Untrügliche Merkmale weifen in der florentiner Bacchusftatue Michelangelo's Hand. Einen folchen Lebensüberflufs, wie ihn der prächtige Torfo des Gottes zeigt, konnte nur Michel-

angelo dem Marmor einhauchen. Auch an äufseren Zeugniffen der Aechtheit fehlt es nicht. Schon Raffael Volaterranus, deffen Commentarii urbani im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts gefchrieben wurden, rühmt neben der Pietà das »operosum Bacchi signum in atrio domus Jacobi Galli, civis romani». Nicht die gleiche vollkommene Sicherheit herrfcht in Bezug auf den Urfprung des



Cupido. Marmorftatue.
South Kenfington Mufeum in London.

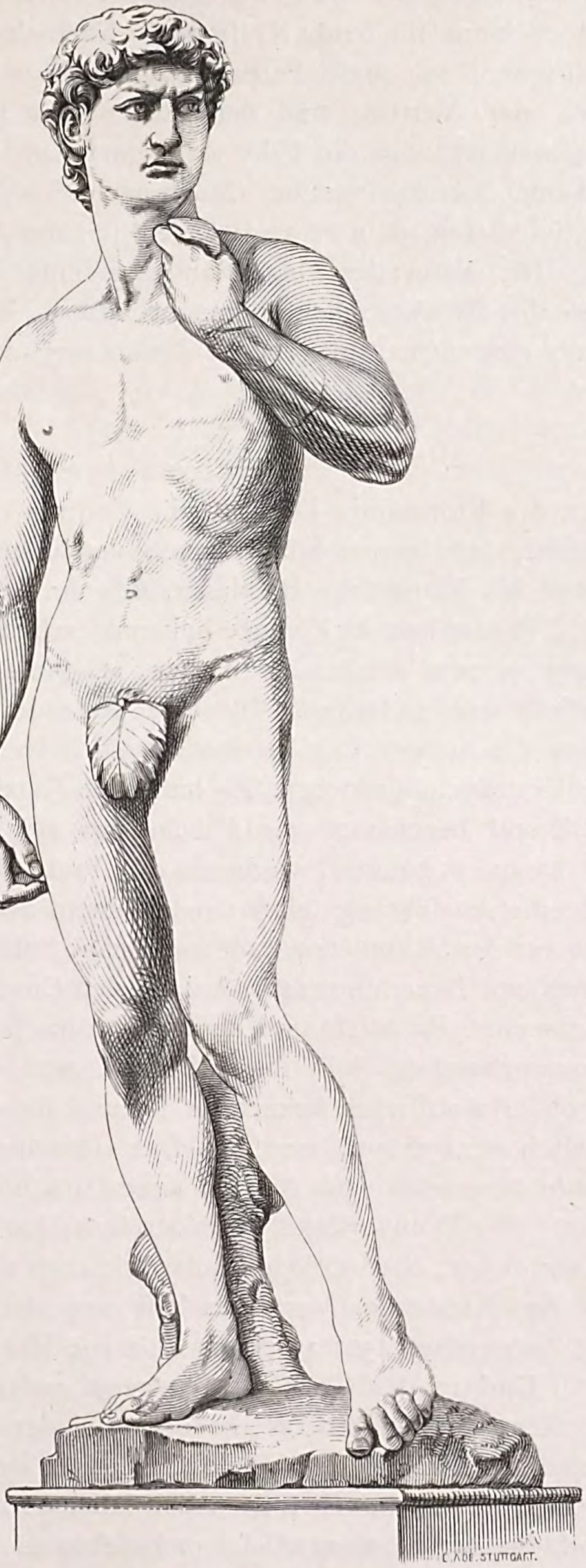
lebensgrofsen Cupido im Kenfington-Mufeum. Das Stilgefühl hat das letzte Wort; es liebt aber bekanntlich ein allerletztes Wort zuweilen anzufügen, welches dem früheren letzten widerfpricht.

Der jugendliche Gott ift halb knieend, halb fitzend, mit unterfchlagenem rechten Beine — ähnlich wie der berühmte Florentiner Schleifer — dargeftellt. Der Kopf ift in fcharfer Wendung nach der Seite gedreht; mit dem einem Arme greift Cupido vor, als wollte er vom Boden einen Pfeil aufheben; im

andern hochgehobenen hält er den Bogen. Die Lehre von der Wirkung der Contrafte erfcheint hier beinahe wie in einem akademifchen Exempel verkörpert. Der Kopf und der Torfo, die beiden Arme und Beine zeigen nachdrücklich betonte Gegenfätze in Stellung und Bewegung. Auffallen mufs es auch, dafs Michelangelo fein Werk unvollendet zurückliefs. An den Haaren und an den auf dem fchwarzen Sockel ausgebreiteten Gewandftücken fehlt die letzte Hand. Wie es kam, dafs Michelangelo die Arbeit unterbrach, und Jacopo Galli fich dabei beruhigte, darüber befitzen wir keine Kunde.

* * *

Vier Jahre währte Michelangelo's Aufenthalt in Rom, feinem Vater viel zu lange, der nicht aufhörte, ihm die eigene Noth zu klagen und zur baldigen Rückkehr in die Heimath zu mahnen. Was konnte dem Künftler aber die Heimath bieten, welche im Innern fortwährend Verfaffungskrifen überftehen mufste, nach aufsen durch den Krieg mit Pifa befchäftigt war und in fteter Furcht vor den lauernden Medicis und dem eroberungsluftigen Cefare Borgia, diefem ruchlofeften aller Kraftmenfchen, lebte? Zum Glück für Michelangelo bedachten ihn römifche Freunde mit einem gröfseren Auftrage, welchen er nach feiner Heimkehr 1501 in Florenz ausführen konnte. Der Cardinal Francesco Piccolomini, nach dem Tode Alexander's VI. auf den päpftlichen Thron unter dem Namen Pius III. erhoben, hatte in Siena ein Familienheiligthum zu ftiften befchloffen. Im Sienenfer Dome follte eine Familienkapelle errichtet werden und ein Bücherfaal, an diefelbe anftofsend, die von dem grofsen Ahnen, von Aeneas Sylvius hinterlaffenen Bücherfchätze bergen. Wunderbar greifen Frömmigkeit und Ruhmesfehnfucht neinander, fo dafs man kaum weifs, ob das Gefchlecht der Piccolomini mit gröfserem Stolze auf den Papft Pius II. oder auf den Humaniften Aeneas Sylvius zurückblickte. Schon im Jahre 1485 wurde der Bau der Kapelle begonnen, der plaftifche Schmuck derfelben fpäter dem Pietro Torrigiano, demfelben, der als Jüngling durch einen Fauftfchlag Michelangelo's Nafe für immer plattgedrückt hatte, übergeben. Als diefer aber den Künftlerkittel mit dem Soldatenrocke vertaufchte und der Fahne Cefare Borgia's folgte, betraute der Cardinal mit der Fortfetzung des Werkes Michelangelo, wahrfcheinlich unter Vermittlung Jacopo Galli's. Wenigftens leiftete diefer abermals in dem Vertrage (5. Juni 1501) für den Künftler Bürgfchaft. Der Vertrag, von Michelangelo nachträglich (19. Juni) in Florenz unterfchrieben, band nach der Sitte der Zeit den Künftler eng und feft. Fünfzehn Figuren, aufser Apofteln und Heiligen noch Chriftus und zwei Engel, den Maafsen, welche der Baumeifter Andrea Fufina aus Mailand angegeben hatte, entfprechend, beftellte der Cardinal. Das Material follte weifser fleckenlofer Marmor fein und die Arbeit wenn möglich noch beffer »als die man heutzutage in Rom fieht«. Sobald zwei Figuren fertig find, follen fie von erfahrenen Meiftern geprüft, das ganze Werk aber binnen drei Jahren vollendet werden. Aufserdem verpflichtete fich Michelangelo, an einer von Torrigiano begonnenen Figur des h. Franciscus das noch fehlende Gewand und den Kopf zu ergänzen. Als Preis wurden 500 Ducaten ausbedungen, hundert



David. Marmorſtatue.
Kunſtakademie in Florenz.

Ducaten noch vor Beginn der Arbeit, das übrige Geld nach Mafsgabe des Fortfchritts derfelben bewilligt. So feft und genau diefe Beftimmungen auch lauten, fo übten fie dennoch keine bindende Kraft aus. Nach drei Jahren hatte Michelangelo erft vier Figuren (die heil. Petrus, Paulus, Pius und Gregorius) fertig geftellt. Obgleich der Vertrag mit den Erben des Francesco Piccolomini (15. October 1504) erneuert und die Frift verlängert wurde, so nahm das Werk feitdem dennoch keinen Fortgang mehr. Noch nach fechzig Jahren (1561) dachte Michelangelo forglich daran, dafs es an der Zeit fei, die Angelegenheit mit den Erben zu regeln. Die Natur des Gegenftandes mochte ihn wenig gelockt und ihm das Aufgeben des Werkes leicht gemacht haben. Das gröfste Hindernifs war aber jedenfalls eine neue zufagendere Beftellung, welche er kurz darauf erhielt.

* * *

Die Vorfteher des Florentiner Domes, die Confuln der Weberzunft hatten im Hofe der Bauhütte feit langen Jahren einen verhauenen Riefenblock liegen. Agoftino d'Antonio, ein Florentiner Bildhauer, uns am beften durch den Fafsadenfchmuck von S. Bernardino in Perugia bekannt, arbeitete 1463 im Auftrage der Domverwaltung an zwei mächtigen Statuen, »Giganten«, welche aufsen auf dem Dome aufgeftellt werden follten. Die eine vollendete er zur Zufriedenheit der Befteller, über die andere kam es zum Streite. Der Künftler war in zwei Punkten von dem Vertrage abgewichen. Er hatte den Giganten, der auch genauer als Prophet und David bezeichnet wird, nicht aus vier Stücken, fondern aus einem Blocke zu hauen begonnen, wodurch der Preis des Werkes bedeutend ftieg, und er hatte die Ausführung felbft wieder einem andren Meifter, dem Bartolommeo di Piero aus der Steinmetzenftadt Settignano, überlaffen. Davon nahm die Domverwaltung (20. December 1466) Anlafs, den Contract zu löfen und den Block zurückzunehmen. Er blieb unbenutzt bis zum Jahre 1501 liegen. Da befchlofs der Domvorftand (2. Juli) ihn aufrichten und durch Sachverftändige prüfen zu laffen, ob er wohl noch brauchbar fei und die angefangene Figur aus ihm könne vollends herausgehauen werden. Das Gutachten fiel günftig aus, und Michelangelo wurde auserlefen (16. Auguft) »quendam hominem vocato Gigantem« zu vollenden. Der Domvorftand gewährte ihm eine Frift von zwei Jahren, ftellte ihm die Tagelöhner, das nöthige Holzwerk und verhiefs ihm 420 Goldgulden als Sold. Am Rande des Vertrages lieft man die Bemerkung, dafs Michelangelo am 13. September 1501 an einem Montage Morgen tapfer zu arbeiten angefangen habe. Und in der That war er ganz anders eifrig bei der Sache als bei dem für Siena beftimmten Werke oder bei der Beftellung, welche die Wollweberzunft und der Kirchenvorftand des florentiner Domes zwei Jahre fpäter (24. April 1503) bei ihm machten. Er follte zwölf lebensgrofse Marmorftatuen, die Apoftel darftellend, für den Dom meifseln, er brachte es aber nur zu dem flüchtigen Entwurfe einer einzigen Figur, welche (der h. Matthäus) gegenwärtig in diefem Anfangszuftande in der Florentiner Akademie aufgeftellt ift. Bereits im Januar 1504 war der David fo gut wie vollendet. Es galt nun den paffenden Aufftellungsort zu wählen. Denn der urfprünglich für die Koloffalftatue auser-

fehene Platz hoch oben auf einem Strebepfeiler des Domes erfchien fchon mit Rückficht auf die Sicherheit des Werkes ganz undenkbar. Der Kirchenvorftand, um ficher zu gehen, berief auf den 5. Januar 1504 eine Verfammlung von Sachverftändigen und liefs über deren Vorfchläge ein Protocoll aufnehmen, das fich glücklicher Weife bis zum heutigen Tage erhalten hat. Es gehört zu den anziehendften und wichtigften Urkunden der italienifchen Kunftgefchichte, fowohl wegen der Autorität der Berufenen, als auch wegen der Wichtigkeit der Sache.

Die Verfammlung zählte dreifsig Männer. In ihr befanden fich die angefehenften Künftler, welche Florenz damals befafs, von Architekten: Simone il Cronaca, Giuliano und Antonio da Sangallo, dann die Bildhauer Andrea dal Monte Sanfavino und Andrea della Robbia, ferner die Maler Cofimo Rofelli, Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Pier di Cofimo, Lorenzo di Credi, Pietro Perugino und endlich Leonardo da Vinci. Der Florentiner Künftlerkatalog aus dem Anfang des fechzehnten Jahrhunderts fällt mit der Summe der Theilnehmer beinahe zufammen.

Zwei Meinungen ftanden fich vorzugsweife gegenüber. Die eine Partei, angeführt von Giuliano da San Gallo und Leonardo empfahl die Loggia als Aufftellungsort und machte dafür fo triftige Gründe geltend, insbefondere den befferen Schutz für das Marmorwerk, dafs die Zurückweifung diefer Anficht fchwer verftändlich wäre, hätte fich nicht das Votum des Maeftro Francesco, des Herolds der Signorie, erhalten. Maeftro Francesco, bei welchem die Umfrage begann, fchlug dringend den Platz am Eingange vor dem Signoren-Palafte vor. Dort ftand feit 1495 Donatello's Judith. Die Florentiner hatten nach der Verjagung Piero Medici's das berühmte Bronzewerk aus der Cafa Medici geholt und das biblifche Bild des Tyrannenmordes paffend erachtet, den Eingang zum Palafte der Signorie zu bewachen. Es galt, wie auch die Infchrift: »Exemplum salutis publicae cives posuere« zum Ueberflufs bekundete, als politifches Wahrzeichen. Eben defshalb mifsfiel es dem Maestro Francesco und mit ihm gewifs noch vielen anderen. Diefe Judith, fagte er, müffe nothwendig entfernt werden. Es fei unziemlich zu fehen, wie ein Weib einen Mann tödte, und überdies habe fich die Gruppe als ominös erwiefen. Seit fie vor dem Palafte ftehe, gehe es im Kriege mit Pifa immer fchlechter. Wahrfcheinlich, dafs diefe Erwägungen fiegten; jedenfalls wurde der Anficht des Maeftro Francesco gemäfs befchloffen und die Riefenftatue vor dem Palafte aufgeftellt. Vier Tage (14—18. Mai) währte der Transport von der Bauhütte bis zum Platze der Signorie. Es erfchien den alten Chroniften wichtig genug den ganzen Vorgang unter den ftädtifchen Ereigniffen zu verzeichnen und fowohl die wohlerfonnenen Bewegungsmittel zu befchreiben, wie die Nothwendigkeit einer nächtlichen Wache zu erwähnen, weil Uebelwollende mit Steinen nach der Statue warfen. Ein moderner Chronift würde hinzufügen, dafs die Zeit jenen Recht gab, welche einen gedeckten Aufftellungsort empfohlen hatten. Der zunehmende Verderb des Marmors heifchte dringend die Entfernung von dem alten Standort. Die Statue, 180 Centner fchwer, wurde im Sommer 1873 in die Akademie übertragen.

Kein plaftifches Werk Michelangelo's erntete bei den Zeitgenoffen fo reichen Ruhm wie der David. Vafari preift den Wundermann, der einen Todten, den

verhauenen Block, wieder zum Leben erweckte, und verſichert, daſs Michelangelo's David alle antiken und modernen Statuen, die griechiſchen und römiſchen, weit hinter ſich laſſe. Die Kühnheit und Sicherheit des Meiſters wird in der That ſtets das gröſste Staunen erregen. Vorgeſchrieben und gegeben war ihm nicht allein der Gegenſtand der Darſtellung, gegeben waren auch die Maaſse und Proportionen und mit ihnen die engſte Schranke für Stellung und Bewegung. Dennoch merkt man kaum den Zwang und wird gewiſs niemals aus der Geſtalt allein die Geſchichte des Werkes errathen. Den bibliſchen Hirtenknaben freilich



Madonna.
Marmorgruppe. Liebfrauenkirche in Brügge.

konnte und wollte Michelangelo nicht verkörpern. Die Volksſtimme wuſste dies. Für ſie gab es niemals einen David, ſondern immer nur einen »Giganten«. Und das bleibt auch der richtige Name, nicht allein wegen der auffälligen koloſſalen Verhältniſſe, ſondern auch wegen des deutlichen Anklanges an die berühmteſten Rieſenſtatuen des Alterthums, an die Koloſſe von Montecavallo. Natürlich hielt ſich Michelangelo hier wie überall von jeder unmittelbaren Nachahmung frei; ohne das vorhergehende Studium dieſer antiken Werke in Rom hätte er aber niemals die ſchwierige Aufgabe ſo vollkommen bewältigt, vielleicht nicht einmal die Luſt und die Macht gewonnen, das Wagniſs zu verſuchen. Den Heldenbildern Rom's hat er die einheitliche Durchbildung der Körperformen abgelauſcht,

fo dafs diefelben bei aller packenden Naturwahrheit einem gemeinfamen Gefetze untergeordnet fich zeigen, ihnen das Geheimnifs durchgängiger Belebung einer



Madonna von Manchester. Nationalgalerie in London.

nackten Geftalt abgelernt. Sein Heros zeigt freilich äufserlich eine ruhige Haltung; doch durchzuckt eine einheitliche Bewegung von innen aus alle Glieder und erfcheint der ganze Leib auf eine Action hin gefpannt. Die erhobene

Linke hält die Schleuder bereit, die am Leib herabhängende Rechte birgt den Kiefel. Mit trotzigem Ausdrucke, den Kopf nach links gewendet, erwartet der Kämpfer den Gegner; im nächften Augenblicke, ehe noch der fcharf beobachtete Feind einen Entfchlufs gefafst, wird David zum Angriffe übergehen.

Nicht genug kann es beklagt werden, dafs eine zweite Davidftatue, welche Michelangelo bald nach dem »Giganten« fchuf, im Laufe der Zeit fpurlos verloren ging. Der Vergleich würde die Bedeutung jedes einzelnen Bildes klarer ftellen, überdiefs die Beziehungen der verfchiedenen kleinen Wachsmodelle und Handzeichnungen zu einer Davidfigur leichter erkennen laffen. Diefe zweite Davidftatue wurde bei Michelangelo am 12. Auguft 1502 und zwar aus Erz von Staatswegen beftellt. Es galt den guten Willen eines Günftlings Ludwig's XII. von Frankreich, des Pierre Rohan, Marfchall von Gié, für die hilfsbedürftige Republik zu fichern, und diefes gefchah mit gewiffem Erfolge am beften durch Kunftgefchenke. Denn bereits begann auch in Frankreich die Renaiffancebildung in den höfifchen Kreifen heimifch zu werden und fteigerte fich die Freude am Kunftbefitze bisweilen zur Leidenfchaft. Als der Marfchall in Ungnade fiel, änderten die Prioren nur die Adreffe und beftimmten das Bronzewerk dem einflufsreichen Schatzmeifter des Königs Florimond Robertet. Im November 1508 wurde die Statue, die Michelangelo unvollendet zurückgelaffen hatte, nach Blois, wo Robertet das Hôtel d'Allaye gebaut hatte, gefendet. Von da kam fie nach dem Schloffe Bury und um die Mitte des fiebzehnten Jahrhunderts nach dem Schloffe Villeroy (Seine und Marne). Seitdem ift fie gänzlich verfchollen, ein Schickfal, das fie mit mehreren Sculpturen aus Michelangelo's Jugendperiode theilt. Als einzige Spur find Condivi's Worte übrig geblieben: »Er gofs einen David mit einem Goliath darunter«, mit welcher Schilderung eine Federzeichnung im Louvre (Braun's Phot. No. 49) übereinftimmt.

* * *

Der florentiner Aufenthalt 1501—1505 fchien fich für Michelangelo's Thätigkeit als Bildhauer überaus fruchtbar anzulaffen. Denn aufser den erwähnten Werken und zwei (unvollendeten) Rundreliefs in Marmor für Taddeo Gaddi und Bartolomeo Pitti — jetzt in der londoner Academie und im florentiner Nationalmufeum — mufs in diefe Jahre noch die Madonna von Brügge gefetzt werden, falls fie überhaupt Michelangelo's Hand zugefchrieben werden kann. Die fchriftlichen Nachrichten über dies Werk find nicht ohne Widerfprüche und der Augenfchein nicht förderlich, diefen Widerfpruch rafch zu löfen. Zu Gunften der Echtheit fprechen manche Umftände. Sowohl Condivi wie Vafari erwähnen ein Madonnenbild, welches flandrifche Kaufleute, die Moscheroni, bei Michelangelo beftellt hatten. Am 4. Auguft 1506 giebt ihm ein wegekundiger Freund, Balducci aus Rom, die Mittel an, wie das offenbar jetzt fertige Werk am beften nach Flandern gefchickt werden könne und zwar an die Adreffe der Erben des Giovanni und Aleffandro Moscheroni u. Comp. in Brügge. In der Liebfrauenkirche in Brügge am Ende des rechten Seitenfchiffes befindet fich auf dem Altar

eine Marmorgruppe, die Madonna mit dem Chriſtuskinde, aufgeſtellt, welche ſchon Dürer auf ſeiner niederländiſchen Reiſe 1521 als ein Werk Michelangelo's bezeichnete, und in deren Nähe überdieſs der Grabſtein eines ſpäteren Pierre Moskeron liegt. Um ſo mehr befremdet die ausdrückliche Bezeichnung des Werkes bei Condivi als einer Erzarbeit oder wohl gar bei Vaſari als eines Broncemedaillons. Gern würde man einen Gedächtniſsfehler der beiden Biographen annehmen, welche die Brügger Madonna ja niemals mit eigenen Augen geſehen hatten, wenn nur das Werk ſelbſt deutlicher ſeinen Urſprung enthüllte. Unzweifelhaft beruht es auf Entwürfen Michelangelo's. Das britiſche Muſeum und die Privatſammlung Vaughan in England beſitzen die erſten Skizzen und Studien des Meiſters zu der Brügger Madonna. Die Ausführung in Marmor zeigt aber theilweiſe eine weiche Glätte, die wieder von Michelangelo ablenkt. So bleibt nur der Ausweg übrig, die Madonna von Brügge als eine Geſellenarbeit, in Michelangelo's »bottega« nach ſeinen Skizzen aber nicht von ſeiner Hand geſchaffen, zu betrachten. Dafür ſcheint auch der jüngſt aufgefundene, im Kenſingtonmuſeum bewahrte Marmorkopf zu ſprechen, von welchem angenommen wurde, er zeige den Typus der Madonna von Brügge und ſei von Michelangelo eigenhändig gearbeitet worden, um den Geſellen bei dem Werke als Muſter und Anhaltspunkt zu dienen. Die techniſche Ausführung regt aber dieſelben Zweifel an, wie die groſse Gruppe in Brügge, und zum Ueberfluſs wird auch die Erinnerung an den Ausſpruch Baccio Bandinelli's lebendig, daſs Michelangelo keine Gehilfen in ſeiner Werkſtätte geduldet habe. Freilich kennen wir Bandinelli als eine häſsliche, wenig Vertrauen einflöſsende Perſon, und die Motive, welche er Michelangelo unterſchiebt, dieſer hätte keine Nebenbuhler heranziehen wollen, ſind gewiſs falſch; aber für die frühere Zeit des Meiſters dürfte die Behauptung zutreffen. So bleibt alſo die Herkunft der Madonna von Brügge noch immer verſchleiert.

* * *

Wenn Michelangelo als Greis ſein Erſtlingswerk, den Centaurenkampf, betrachtete, pflegte er zu ſeufzen, daſs es ihm nicht vergönnt geweſen, ſich ausſchlieſslich der Sculptur zu widmen. Er hielt ſich doch für dieſe Kunſt am beſten von der Natur ausgeſtattet. Bis zu ſeinem dreiſsigſten Jahre bewahrte er auch der Sculptur vollkommene Treue. Nicht allein in dem Sinne, daſs er beinahe ausſchlieſslich plaſtiſche Werke ſchuf, ſondern auch in dem anderen, für ſeine Entwickelungsgeſchichte entſcheidenderen Sinne, daſs bis dahin alle ſeine künſtleriſchen Gedanken plaſtiſche Formen annahmen und ſein Formenſinn überwiegend von antiken Studien geleitet wurde. Noch wirft ſeine mächtige Individualität nicht auf jede Geſtalt, die er verkörpert, einen ſtarken Schatten, noch bilden ſeine Werke nicht zunächſt und zumeiſt den ergreifenden Wiederſchein ſeiner groſsen einſamen Natur. Sie folgen noch den Geſetzen der Gattung, welcher ſie angehören, und halten an dem allgemeinen Ideale der Renaiſſancekunſt feſt. Seine Centaurenſchlacht, ſein Cupido, Bacchus und David vollenden die von der florentiner Kunſt ſeit Donatello eingeſchlagene Richtung; ſie bilden ihre Spitze,

ftehen aber noch nicht wie feine fpäteren Arbeiten aufserhalb des ganzen von Gefchlecht zu Gefchlecht überlieferten Kunftkreifes.

Michelangelo's Natur in feinen jungen Jahren enthüllt fich nicht minder deutlich in den religiöfen Darftellungen als in den mythologifchen Geftalten. Unter jenen ftehen die Madonnenbilder in erfter Linie. Mit offenbarer Vorliebe hat fie der Meifter wiederholt gemeifselt und gemalt, und wie alle diefe Arbeiten auf gemeinfamer Grundlage ruhen, fo zeigen fie auch in formeller Auffaffung eine enge Verwandtfchaft mit den von der Antike angehauchten Figuren. Die Madonna in Brügge und das Rundrelief im florentiner Mufeum überrafchen durch die Neuheit der Compofition. Das Chriftkind ift vom Schoofse der Madonna auf den Boden herabgeglitten und aus dem hilflofen Säugling zum Knaben geworden, der auf eigenen Füfsen zu ftehen vermag und wie in der Bewegung felbftändiger, fo in der Empfindung bewufster fich zeigt. Die mittelalterliche Tradition betonte beinahe ausfchliefslich die enggefchloffene Einheit von Mutter und Kind, welche ja auch zu einem tiefen, poetifchen Ausdrucke fich darleiht und malerifch wirkungsvoll erfcheint. Die Renaiffancekunft begann das unmittelbare Band zu löfen, ergötzte fich an einer gröfseren Mannigfaltigkeit der Schilderung; vollends die Sculptur fühlte fich durch die überlieferte Auffaffung beengt und drängte zu einer freieren Gruppenbildung. Die Erfüllung brachten Michelangelo's Marmorbilder. Dort, in Brügge, fteht der Chriftusknabe zwifchen den Knieen der Madonna, leicht mit beiden Armen auf ihren Schenkel fich ftützend; hier, im Rundrelief, lehnt fich Chriftus, den Kopf in die Hand gelegt, von der Mutter leife umfafst, von der Seite an diefe an. Immer hat die feinfte plaftifche Empfindung die Gruppen beftimmt, die Rückficht auf gefchloffene, dem Raum frei fich anfchmiegende Umriffe die Zeichnung regiert. Michelangelo übertrug diefe Compofitionsweife auch auf malerifche Werke und gab dadurch ein von Zeitgenoffen und dem jüngeren Gefchlecht eifrig befolgtes Beifpiel.

Gleich das früheste Gemälde, das wir von ihm befitzen, führt uns die Madonna vor Augen, zwifchen deren Knieen der Chriftusknabe fteht, mit der einen Hand fich am Gewand der Mutter fefthaltend, während er mit der anderen nach einem Buche greift. An die Madonna lehnt fich von der Seite der kleine Johannes an; je zwei fingende Engel, fymmetrifch rechts und links aufgeftellt, fchliefsen und vollenden die ganz plaftifch gedachte Gruppe. Lange unter Ghirlandajo's Namen bekannt, wurde das Gemälde auf der Manchefter-Ausftellung 1857, obfchon jede äufsere Beglaubigung fehlt, als ein Originalwerk Michelangelo's erkannt und fpäter aus dem Befitze des Mr. Labouchère (oder Lord Taunton's) in die Londoner Nationalgalerie übertragen. Es ift von Michelangelo nur angelegt, theilweife untermalt worden. Wahrfcheinlich liefs er das Bild unvollendet zurück, als er 1496 feine Reife nach Rom antrat, denn in diefe Jahre möchte man die Entftehung wegen der befonders in den Engeln noch fichtbaren Anklänge an die ältere florentiner Schule (Donatello und Robbia) fetzen. Der plaftifche Charakter des Werkes tritt im Ganzen wie im Einzelnen deutlich an den Tag, er offenbart fich in der Vorliebe für das Nackte, welcher auch die Madonna huldigen mufste, in dem fchweren Wurfe des Gewandes und nicht minder auch

in der Abwefenheit aller malerifchen Effecte. Die »Madonna von Manchefter«, wie das Bild gewöhnlich genannt wird, ift allerdings im unfertigen Zuftande auf uns gekommen. An den beiden Engeln links ift das Nackte grün untermalt, der Mantel der Madonna erfcheint eifengrau, das Untergewand wie die Röcke der Engel rechts find hellroth angelegt. Mit aller Sicherheit darf man behaupten, dafs Michelangelo durch die Farben nur die Formen theils kräftiger betonen,



Heilige Familie. Galerie der Uffizien in Florenz.

theils klarer auseinander halten wollte, an eine coloriftifche Wirkung nicht dachte und daher allen technifchen Neuerungen fremd, die alte Temperamalerei beibehielt. Dasfelbe Urtheil gilt von dem anderen Gemälde, das er nach der Rückkehr von Rom in Florenz malte, einem Rundbild, von Angelo Doni beftellt und bereits von Condivi und Vafari erwähnt, von der berühmten heiligen Familie in der Tribuna der Uffiziengalerie.

Die Madonna, ein mächtiges Weib, hat fich auf die Kniee niedergelaffen und

reicht, den Oberleib feitwärts gewendet, mit erhobenen Armen über die Schulter ihr Kind dem Gatten, der hinter der Madonna fitzt und die Gruppe auf das engfte abfchliefst. Im tiefen Hohlwege des Mittelgrundes wandert rüftig, nach der Familienfcene fröhlich zurückfchauend der Johannesknabe. Nackte Geftalten, an die halbkreisförmige Baluftrade angelehnt, oder auf ihr fitzend, beleben den Hintergrund. Aehnliche Geftalten hat Michelangelo fchon auf feinem früheften Relief, der »Madonna an der Treppe« angebracht. Er folgte darin der Sitte, welche durch die Schule des Piero della Francesca aufgebracht wurde. Durch diefe kleinen Figuren, die nicht das geringfte Verhältnifs zur Handlung haben, follte bald die perfpectivifche Kunft des Malers, bald feine Gewalt über das Nackte bewiefen werden. In beiden Richtungen ftrebte das fünfzehnte Jahrhundert Vollendung an und freute fich, bei jedem Anlafs Proben des ftetigen Fortfchrittes vorlegen zu können. Und fo wollte auch Michelangelo in den lebendig bewegten nackten Geftalten des Hintergrundes »feine Hand weifen.« Nicht fie allein reden dem plaftifchen Charakter des Bildes das Wort; das ganze Werk athmet denfelben und offenbart, wie mächtig das befondere Augenmerk des Meifters auf die vollendet gezeichneten und unübertrefflich modellirten Formen gerichtet war. Die Färbung, bei dem Madonnengewande oben röthlich, unten blau, bei dem Kleide Jofeph's oben bläulichgrau, unten dagegen orange, im Fleifche wenig über den dominirenden bräunlichen Ton hinausgehend, hilft Licht und Schatten beffer vertheilen, die Flächen runden, die Glieder von einander abheben, wird aber doch nur als ein untergeordnetes Ausdrucksmittel verwendet. So bleibt alfo Michelangelo während diefer ganzen erften Periode feiner Entwickelung Plaftiker, und fo lange er diefes bleibt, nehmen auch feine Geftalten nicht das geheimnifsvoll fubjective, gewaltfame Wefen an, das ihnen in fpäterer Zeit nicht felten aufgedrückt wird. Seine Seele erfcheint verhältnifsmäfsig hell geftimmt, feine Schöpfungen fchliefsen fich dem herrfchenden Renaiffancekreife ungezwungen an. Doch fchon naht der entfcheidende Umfchwung. Er wird herbeigeführt durch die Uebernahme eines grofsen malerifchen Werkes, durch den Wettftreit mit Leonardo da Vinci.

* * *

Die Zuftände von Florenz fchienen endlich nach längerem Wirrfal, bald nach dem Beginn des neuen Jahrhunderts, einer Wendung zum Befferen und der viel erfehnten gröfseren Stetigkeit entgegenzugehen. Seit der Hinrichtung Savonarola's, der als ein Sühnopfer politifcher Leidenfchaften fterben mufste, hatten fich die Parteiwogen geglättet. Noch immer fuchten zwar die Florentiner nach der beften Verfaffung, fie glaubten aber nicht, ihre Einführung mit blutiger Gewalt erzwingen zu müffen. Es durfte als ein entfchiedener Fortfchritt im Sinne des inneren Friedens gelten, als 1502 ein Gonfaloniere auf Lebenszeit erkoren wurde. Die Wahl traf den Piero Soderini, von deffen Natur und Umgebung keine Tyrannenherrfchaft zu befürchten war. Der plötzliche Tod Alexander's VI. brach die gefährliche Macht Cefare Borgia's, der Untergang Piero Medici's im Garigliano befreite die Republik von dem nächftftehenden Präten-

denten. Mit dem befferen Glauben an die Dauer der republikanifchen Staatsform hob fich auch der Stolz und die Lebensfreude der Bürger. Die Erinnerung an den Werth der Kunft als politifches Machtmittel wurde wieder lebendig und die Luft, fie im öffentlichen Dienft zu gebrauchen, rege. Freilich hatten die vergangenen Tage der Noth und des Kampfes die Künftlerfchaaren, die fonft zu jedem Werke bereit ftanden, gelichtet. Die Signoria klagte 1501 über den Mangel an guten Künftlern in Florenz. Zunächft im Fache des Erzguffes, aber auch in anderen Kunftzweigen machte fich eine Stockung bemerkbar; den altbewährten Meiftern, welche noch die Zeiten Lorenzo Medici's erlebt, war keine gleich reiche Schülerzahl gefolgt. Doch auch da tauchten hellere Hoffnungen auf.

Leonardo da Vinci war 1500 nach langer Abwefenheit in Mailand nach der Heimath zurückgekehrt. Zunächft feffelten ihn weder die Kunft noch Florenz in hohem Maafse. Mit feinem Freunde B. Pagiolo betrieb er gemeinfchaftlich mathematifche Studien, im Jahre 1502 fodann ftand er in den Dienften Cefare Borgia's und befichtigte die feften Plätze, welche diefer in der Romagna befafs. Erft 1504 erfahren wir von einem dauernden längeren Aufenthalte Leonardo's in Florenz. Mufste nicht fein Zufammenleben mit Michelangelo die Erwartung wecken, dafs Florenz abermals den Vorort italienifcher Kunftpflege bilden werde? Die wenig freundliche Stimmung, welche Michelangelo feinem 23 Jahre älteren Landsmanne entgegentrug, hinderte nicht nothwendig den Auffchwung der Kräfte. Die Eiferfucht und der Ehrgeiz find auch mächtige Thätigkeitstriebe, und eiferfüchtig auf den Ruhm Leonardo's bis zur Ungerechtigkeit fcheint Michelangelo allerdings gewefen zu fein. Als einmal eine Gefellfchaft geiftreicher Männer auf der Bank vor dem Palafte Spini beifammenfafs und über einzelne Verfe Dante's fich unterhielt, wurde der vorbeigehende Leonardo angerufen, um eine fchwierigere Stelle zu deuten. Er verwies die Fragenden auf Michelangelo, der zufällig deffelben Weges herkam; diefer aber, in dem Winke gleich Hohn und Spott witternd, fuhr auf: Erkläre nur du felbft, der du ein Reiterftandbild entworfen haft, um es in Erz zu giefsen, dazu aber unfähig dich zeigteft und fchmachvoll das Werk mufsteft ftehen laffen! So erzählt ein Anonymus, der noch vor Vafari Leonardo's Leben kurz befchrieb. Wir haben keine Urfache die Wahrheit der Anekdote zu bezweifeln, wir befitzen nicht einmal den Muth, den gehäffigen Ton durch die aufbraufende Leidenfchaft zu entfchuldigen. Der innere Gegenfatz zwifchen den beiden Männern war zu grofs, als dafs er fich nicht auch äufserlich kundgegeben hätte. Als ein Wunder menfchlicher Vollendung wurde Leonardo gepriefen. Mit verfchwenderifcher Freigebigkeit hatte die Natur ihn ausgeftattet, zur Schönheit und Kraft des Leibes eine kaum überfehbare Fülle geiftiger Gaben hinzugefügt, der Summe feiner Fähigkeiten die weiteften Schranken, welche das Einzelwefen ertragen kann, gefteckt. Nur als Probe von dem Umfange feines Könnens und von der Tiefe feines Wiffens feffelte ihn die einzelne That; fehlte diefer Reiz, blieb das Wagen und Verfuchen ausgefchlöffen, fo fank auch fein Intereffe, und es koftete ihm dann kein Opfer, begonnene Arbeiten abzubrechen, einen eingefchlagenen Wirkungskreis zu verlaffen. Unberührt von forglichen Gedanken und gewöhnlichen Nöthen wandelt Leonardo heiter auf der Höhe des Lebens. Das Glück, welches der Philifter fich wünfcht,

mag er nicht gekoftet haben, wohl aber alle die Wonnen und Seligkeiten genoffen, welche die geheimnifsvolle Welt tiefer und zarter Empfindung gewährt. So lehren uns feine Werke, das verrathen die Nachrichten, die fich von feinem Leben erhalten haben. Wie ganz anders erfcheint Michelangelo's Bild. Auf einem wenig anfehnlichen, mehr zähen als ftarken Körper fafs der übermächtige Kopf. Wie der leiblichen Geftalt das Ebenmafs und die unmittelbare Anmuth fehlte, fo war auch feinem Geifte ein heiter harmonifches Wefen nicht gegeben. Er ift ftrenge gegen fich felbft, leicht herbe und vorurtheilsvoll gegen Andere, frühzeitig mit Familienforgen beladen, den Familienfreuden aber entfremdet. Zu viel Sonnenfchein des Lebens hat ihn nicht verwöhnt. Während der Ruhm den glücklichen Leonardo gleichfam ohne fein Zuthun anflog, hat Michelangelo feine Gröfse unter herben Kämpfen durch unabläffige Arbeit errungen. In einem Punkte ähnelt ihr Schickfal. Die Zahl ihrer halb angefangenen, abgebrochenen Werke überwiegt bei Weitem die Summe der vollendeten Schöpfungen. Schwerlich hat es Leonardo's Stimmung dauernd getrübt, Michelangelo erblickte aber darin geradezu einen Fluch feines Lebens und konnte fich über das unverfchuldete Fehlfchlagen fo vieler Pläne und Entwürfe niemals tröften. Kein Wunder, dafs zwifchen den beiden fo verfchieden gearteten und fo ungleich von dem Gefchicke behandelten Männern keine perfönliche Freundfchaft keimte. Dennoch konnte felbft Michelangelo dem Zauber der Kunft Leonardo's fich nicht vollftändig entziehen, und wenn er auch den Mann nicht ehrte, fo huldigte er doch feiner Weife und lernte von derfelben.

Leonardo legte felbft in die einfachfte Zeichnung, mochte fie auch nur mit dem Röthel hingeworfen fein, eine bis dahin ungeahnte Poefie und Schönheit der Form, und rief dadurch, als er nach Florenz zurückkam, eine weitgreifende Umwälzung der Kunft hervor. Allerdings kam diefelbe nicht plötzlich über Nacht. Manche künftlerifche Eigenfchaften des Leonardo'fchen Stiles laffen fich bereits auf Verrocchio, feinen Lehrer, zurückführen. Immer aber bleibt es wahr, dafs erft Leonardo den Umfchwung im Zeichnen in Florenz hervorrief. Sein umfaffender, fchöpferifcher Geift gebot über eine ganz anders reiche Formenwelt als das in der Bildung befchränkte und mit technifchen Schwierigkeiten kämpfende alte Gefchlecht. Leonardo erfindet Köpfe, die an die Caricatur ftreifen, an welchen man aber trotz aller Uebertreibung den ftrengen organifchen Bau erkennt. Nur eine Grundlinie fcheint willkürlich angenommen, alle weiteren Linien und Formen aber werden mit unbedingter Nothwendigkeit aus ihr gefolgert. Er fchuf Frauenbilder von wunderbarer Süfse des Ausdruckes. Niemand hat folche Bilder in Wirklichkeit erblickt. Kämen fie vor, fo würde ja Liebeswahnfinn unabwendbar uns berücken. Niemand aber darf behaupten, dafs fie der vollen Lebenskraft und Wahrheit entbehren. Solchen verftrickenden Beifpielen konnte kein junger Künftler fich entziehen, auch Michelangelo nicht. Wir befitzen von diefem, offenbar aus den Jahren feines florentiner Aufenthaltes, 1501—1505, eine Reihe von Röthelzeichnungen, welche das eingehende Studium Leonardo's kundgeben. Sie ftellen bald Charakterköpfe vor, mit fcharf zugefpitztem Ausdrucke, bald verkörpern fie Träume idealer Jugendfchönheit, fuchen an Profilftudien das Gefetz weiblicher Anmuth feftzuftellen oder find der Erinnerung an antike Anfchau-



Michelangelo, Studienköpfe. Röthelzeichnung in Oxford.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

ungen geweiht. Die Anklänge an Leonardo wird Niemand bezweifeln, welcher den Blick z. B. auf das nebenftehende Blatt aus der Oxforder Sammlung wirft. Nicht blofs einzelne Typen, wie der grinfende Faunkopf unten in der rechten Ecke oder die Frauenprofile oben, gehen unbefchadet aller Selbftändigkeit des jüngeren Meifters auf Leonardo zurück, auch in der technifchen Behandlung, in der Rundung der Köpfe durch Helldunkel, in der freieren Lockenzeichnung bei dem Jüngling links oben erkennt man Leonardo's Vorbild.

* *
*

Michelangelo's Kunft follte fich aber noch viel enger mit Leonardo's Wirken berühren, der Nachahmer zum Mitbewerber um den höchften Ruhm und zum Nebenbuhler emporfteigen. Soderini's Wahl zum lebenslänglichen Gonfaloniere bezeichnet nicht allein einen leider nur kurz währenden Ruhepunkt in den Parteiungen der Republik, fondern auch die Rückkehr zu der Kunftliebe, welche früher in Florenz heimifch gewefen war. Die Zünfte freilich, theilweife verarmt, konnten nicht mehr das alte Maecenatenthum durchführen, auch die Beftellungen fo mancher reicher Familien, wie der Medici, fehlten. Dafür trat der Staat felbft ein. Es wurde befchloffen, den Palaft, den Sitz des Gonfaloniere, in deffen neu hergeftelltem Hauptfaale fich der grofse Rath verfammelte, mit Malereien zu fchmücken. Kein Zweifel, dafs auch die Gegenftände der Darftellung nach politifchen Rückfichten erwogen und beftimmt wurden. Auf der einen Wand des grofsen Rathsfaales follte die Schlacht bei Anghiari, welche die Florentiner gegen den Condottiere des Mailänder Herzogs, gegen den berühmten Piccinino, im Jahre 1440 gewonnen hatten, gefchildert werden. Für die gegenüberliegende Wand dagegen wurde eine Scene aus den Pifanerkriegen ausgewählt: florentiner Soldaten bei dem Bade von dem Feinde überfallen eilen, dem Arno zu entfteigen, die Rüftung anzulegen und den Pifanern entgegenzutreten. Befonders diefes letzte Bild zeigt einen unmittelbaren Bezug auf die Zeitereigniffe. Pifa hatte, als Carl VIII. im Jahre 1494 mit feinem Heere nach Italien herabgeftiegen war, das florentinifche Joch abgefchüttelt und fich, von den Gegnern von Florenz bald offen, bald heimlich unterftützt, unabhängig erklärt. Der Macht und dem Stolze der Republik war dadurch die fchwerfte Wunde gefchlagen worden. Die Wiedereroberung Pifa's erfcheint feitdem als der Angelpunkt der florentinifchen Politik.

Grade jetzt wieder machte Florenz die gröfsten Anftrengungen, die gehafste alte Nebenbuhlerin zu bezwingen. Den Muth der Bürger durch die Schilderung früherer Kämpfe und Siege anzufeuern, wurde auch den Palaftbildern als Aufgabe zugedacht. Die Ausführung der Pifaner Schlacht übernahm Michelangelo, den Kampf bei Anghiari follte Leonardo fchildern. Leonardo begann fein Werk, nach den noch vorhandenen Rechnungsbelegen zu fchliefsen, frühzeitig im Jahre 1504. Er zeichnete den Carton fertig. Kaum dafs er aber einige Figuren auf

die Wand gemalt hatte, legte er den Pinfel nieder, um niemals wieder zu der Arbeit zurückzukehren. Bitter klagte der Gonfaloniere in einem Briefe vom 9. October 1506 über Leonardo, der fich gegen die Republik nicht gut benommen und einen gar kleinen Anfang zu einem grofsen Werke gemacht hätte. Bekanntlich gingen fowohl der Carton, wie die im grofsen Rathsfaale gemalte Gruppe der vier Reiter, die um eine Fahne kämpfen, zu Grunde, und unfere ganze Kenntnifs von der Reitergruppe danken wir aufser Vafari's Befchreibung einer wahrfcheinlich freien Zeichnung von Rubens' Hand, die durch Edelinck's Stich die weitefte Verbreitung fand.

Michelangelo's Werk traf kein befferes Schickfal. Im Hofpital der Färber bei S. Onofrio hatte er feine Werkftätte aufgefchlagen und hier feit Ende October 1504 am Carton gearbeitet. Er vollendete ihn wahrfcheinlich fchon im Februar 1505. Wir fchliefsen es aus einer gröfseren Zahlung, die ihm am 28. Februar gemacht wurde, insbefondere aber aus dem Umftande, dafs er fchon im März Florenz verliefs, um dem Rufe des Papftes Julius II. zu folgen, aber erft nachdem er hier nach eigenem Geftändniffe den Carton vollendet hatte. Im Sommer (Auguft 1505) wurde derfelbe im Rathsfale aufgeftellt, um auf die Wand übertragen zu werden. Dazu kam es nun nicht, da fich die Hoffnung auf die Rückkehr Michelangelo's in die Heimath nicht erfüllte. Doch blieb der Carton in der »sala grande nuova del consiglio maiore« und wurde hier noch 1510 nebft den Reitern Leonardo's als Merkwürdigkeit gewiefen Später kam der Carton in den Palaft der Medici, wo er im Laufe der Zeit verfchwand. Nicht Bosheit und Neid haben ihn zerftört, viel wahrfcheinlicher hat übelangebrachte Begeifterung, die einzelne Stücke als Kunftreliquien zu befitzen fuchte, ihm ein Ende bereitet. Im Jahre 1575 befanden fich einzelne Fragmente im Befitze der Familie Strozzi in Mantua, welche fie dem Grofsherzog von Toscana zum Kaufe anbot; leider vergebens. Wie lange fie noch in Mantua blieben, ob Rubens fie noch vor Augen hatte, als er für feine Taufe Chrifti in der Jefuitenkirche in Mantua einzelne Figuren aus dem Carton Michelangelo's benutzte, wiffen wir nicht. Jede Spur ift feitdem verwifcht, unfer Wiffen von der Gefammtcompofition ausfchliefslich Vafari entlehnt, der zwar nicht mehr den Originalcarton feines Meifters gefehen hatte, aber doch eine vollftändige, fpäter gleichfalls verlorene Copie des Bastiano da San Gallo kannte. Vafari's Bericht lautet folgendermafsen:

Michelangelo ftellte eine Menge nackter Geftalten dar, die fich der Hitze wegen im Arno baden, plötzlich aber, da der Feind das Lager überfallen hat, zu den Waffen gerufen werden. Während die Soldaten eilen, dem Fluffe zu entfteigen, um fich anzukleiden, legen bereits die Einen die Rüftung an und fchnallen Andere den Kürafs um, oder wappnen fich auf fonft eine Weife; eine grofse Menge Reiter beginnen aber bereits den Kampf. Unter anderen war da ein Alter, der einen Epheukranz auf dem Kopfe trug, um fich Schatten zu geben, und auf der Erde fitzend fich bemüht die Strümpfe anzuziehen, diefes aber, weil die Beine nafs waren, nicht zu Stande brachte. Unter dem Waffenlärm und dem Trommelwirbel zerrte er mit aller Haft und Gewalt an dem einen Strumpfe. Man fah Trommler und Soldaten, die mit zufammengerafften Kleidern nackt

dem Kampfplatze zueilten; die feltfamften Stellungen, die Einen aufrecht, die Anderen knieend oder vorgebeugt, Andere ftürzend oder in die Höhe kletternd in den fchwierigften Verkürzungen.«

Nur für die eine und andere Gruppe tritt das Bild zur fchriftlichen Ueberlieferung ergänzend hinzu. Bereits 1510, alfo zu einer Zeit, in welcher der Carton noch unverfehrt beftand, hat Marcanton eine Gruppe von drei Figuren aus demfelben in Kupfer geftochen. Das Blatt (B. 487) unter den Namen »die Kletterer« weltbekannt, zeigt einen nackten Soldaten, vom Rücken aus gefehen, welcher foeben das fteile Ufer emporklettert, während ein zweiter, auf der Erde knieend vorgebeugt, einem Kameraden, deffen Hand nur aus dem Waffer hervorragt, die Rechte hilfreich entgegenftreckt und ein dritter, halb bekleidet, den Kopf feitwärts gewendet, zur Eile mahnend mit der Rechten auf den nahenden Feind hinweift. Auch die von Vafari fo hoch gepriefene Geftalt des Alten mit dem Epheukranze und den Kletterer hat Marcanton (B. 472 und 488) noch einmal jeden einzeln geftochen. Einem Schüler Marcanton's dem Agoftino Veneziano danken wir die Erhaltung einer anderen Gruppe (B. 423). Eiligft neftelt ein bereits gerüfteter Krieger noch am Gewande und fetzt fich dem Feinde entgegen in Bewegung. Der nackte Soldat neben ihm hat foeben das Ufer erklommen und will fich, das Gewand über die Rechte geworfen, erheben. Er hat das Geficht feitwärts gewendet, woher der Lärm tönt, während die dritte Figur fich über einen Verwundeten nach dem Uferrande vorbeugt, um nach einem Soldaten zu fpähen, der mit den Fluthen kämpft. Nur feine Arme find fichtbar, die Hände in der Verzweiflung förmlich in den Felfen eingegraben. Die letzte Figur ift der Alte, welcher mit dem Anzuge des Strumpfes nicht fertig werden kann. Obfchon beide Stecher, Marcanton und Agoftino Veneziano das Terrain und den Hintergrund willkürlich verändert haben, bewahren doch ihre Blätter einen urkundlichen Werth. Die einzelnen Figuren find zweifellos dem Carton Michelangelo's entlehnt, auch die Gruppirung feftgehalten worden. Oder wenn fie, wie es damals häufig gefchah nach Handzeichnungen und Skizzen des Meifters geftochen wurden, fo bewahren fie doch das unmittelbare Gepräge feiner Hand. Sie rechtfertigen die Bewunderung, welcher Vafari einen fo begeifterten Ausdruck verliehen. Alle im Kreife der Plaftiker erworbene Meifterfchaft hielt Michelangelo hier zur Verfügung, um das höchfte Mafs der Kühnheit und Freiheit in den Bewegungen, die vollendete Kraft und Fülle des Lebens zu erreichen. Dagegen mufs einem grau in grau gemalten Bilde im Befitze des Grafen Leicefter in Holkham Hall, welches angeblich den ganzen Carton wiedergeben foll und durch den Stich L. Schiavonetti's eine weite Verbreitung gefunden hat, das Anrecht auf Treue abgefprochen werden. Das Bild gilt für das Werk Bastiano's da San Gallo. Auf Betrieb Vafari's hat derfelbe feine Nachzeichnung des Cartons noch einmal in Oel grau in grau wiederholt. Diefe Reproduction wanderte aber nach Frankreich, während das Holkhamer Bild aus dem Palazzo Barberini in Rom herrührt. Es ftimmt ferner mit Vafari's Befchreibung keineswegs überein und widerfpricht in Einzelheiten den Stichen Marcanton's und Agoftino's. Die Figuren des Hintergrundes endlich fallen fo entfchieden gegen die herrlichen Geftalten im Vordergrunde ab, die Gruppirung erfcheint zur Hälfte fo locker, zur Hälfte wieder fo

ſtark gedrängt und gehäuft, daſs man die Vermuthung nicht unterdrücken kann, der Maler des Holkhambildes habe mit Hilfe von Stichen und Zeichnungsfragmenten die ganze groſse Gruppe zuſammengeſtellt und die vorhandenen Lücken,



Die Kletterer.
Nach dem Stich von Marcanton.

ſo gut er es vermochte, ausgefüllt. Ein unverdächtiges Zeugniſs von Michelangelo's Kunſt legen demnach nur die alten italieniſchen Stiche ab. Für uns iſt der Verluſt des Schlachtcartons unerſetzlich. Auf die Zeitgenoſſen aber übte

er glücklicher Weise die volle Wirkung. Aehnlich wie sich im fünfzehnten Jahrhundert um Masaccio's Fresken in der Brancaccikapelle alle Künstler gesammelt und von ihm gelernt hatten, so bildete, wie die Sage geht, Michelangelo's Werk



Pseudo-Copie des Cartons der badenden Soldaten. Holkham Hall.

die Hauptschule des jüngeren Geschlechtes. Vasari zählt eine lange Reihe von Bildhauern und Malern auf, welche nach dem Carton zeichneten, und nennt unter ihnen auch Raffael. So trat der Urbinate zum ersten Male in die Kreise Michelangelo's.

II.

Raffael's Jugend und Lehrzeit.

Hoch oben in den Appeninen, wo ſich die Mark Ancona von Umbrien und Toscana ſcheidet, liegt Raffael's Heimath. Die groſse Heerſtraſse, auf welcher die Völkerſchaften zogen, und welcher entlang die Ideen wanderten, die das Schickſal und Leben Italiens entſchieden, berührte das urbinatiſche Hochland nicht. Es iſt eine einſame aber keine todte und öde Welt. Hier, wie auf der ganzen gegen das adriatiſche Meer offenen Oſtſeite Mittelitaliens zeigen die Bodenformen einen ſchärferen Wechſel, rücken die Gegenſätze der Natur, rauhe waldreiche Bergkämme, fruchtbare milde Thäler nahe aneinander. Groſse, mächtige Gemeinweſen, ein politiſch rühriges Bürgerthum finden keinen Raum, dagegen erheben und erhalten ſich leicht, auf die zahlreichen feſten Plätze geſtützt, Gewaltherrſchaften, und vererbt ſich häufig die militäriſche Führerrolle. Die berühmteſten Condottieri, welche, durch Glück begünſtigt, Dynaſtien gründeten, entſtammen den Marken, ſo die Sforza, Malateſta, Manfredi, Ordelaffi u. A. Auch Urbino erſcheint mit einer ſolchen Herrſcherfamilie auf das engſte verbunden. Es dankt den Fürſten aus dem Hauſe Montefeltro ſeinen Glanz und ſeine hiſtoriſche Bedeutung, vor allen dem ritterlichen, kunſtliebenden Herzoge Federigo, der an vierzig Jahre (1444—1482) das Regiment führte und von ſeinen Zeitgenoſſen als das Ideal eines Renaiſſanceherrſchers geprieſen wurde. Siegreich im Felde ſchildert ihn Veſpaſiano da Biſticci, klug im Rath und leutſelig im Umgange mit den Unterthanen, mit welchen er gern perſönlich verkehrte und in einem harmlos gemüthlichen Verhältniſſe lebte. Obſchon als Held geprieſen und zumeiſt auf ſeine militäriſchen Tugenden als Gewaltherrſcher geſtellt, huldigte er doch auch allen Künſten des Friedens mit Begeiſterung, und wenn ihm auch bei den unſichern Zeiten der Feſtungsbau in ſeinem Lande am meiſten am Herzen lag, ſo vergaſs Federigo doch nicht, ſeine Hauptſtadt mit einem Palaſte zu ſchmücken, der im fünfzehnten Jahrhundert als der glänzendſte Schloſsbau bewundert wurde. Wiſſensdrang und Kunſtliebe beherrſchten ihn in gleichem Maaſse, wie die von ihm geſtiftete Bibliothek offenbart, deren reiche Bücherſchätze mit der glänzenden Ausſtattung der Räume wetteiferten. Durch kunſtreiche Maler lieſs der Herzog alle Helden des Geiſtes der alten Heidenwelt wie der chriſtlichen Zeit von Moſes und Salomon bis auf die heiligen Auguſtinus und Thomas herab, von Homer, Platon und Ariſtoteles bis zu Dante und Petrarca ſchildern, und dieſe Phantaſieporträts im Bibliotheksſaale aufſtellen. Auch Apoll mit den neun Muſen, der

Schutzpatron der Humaniſten, fehlte nicht. In den Schränken aber prangten in trefflicher Auswahl die Werke des »heiligen Collegiums der Theologen«, der alten und neuen Philoſophen, der berühmteſten Poeten und vornehmſten Juriſten.

Ob die landſchaftlichen Eindrücke aus der Jugendzeit auf Raffael's Empfindungen nachhaltig wirkten, läſst ſich ſchwer beſtimmen; einen tiefen Einfluſs möchte man kaum annehmen, da ſie durch die ſpäteren mächtigen Reize von Florenz und Rom wohl zurückgedrängt werden muſsten. Dagegen hat die durch Herzog Federigo nach Urbino gelenkte geiſtige Strömung unſtreitig lange Wellenkreiſe zurückgelaſſen, welche in dem ganzen Leben Raffael's nachzitterten. Ein humaniſtiſch geſinnter Hof, eine Kunſt, welche dem Heroencultus dient, die groſsen Männer der Vergangenheit nicht als bloſse Perſonificationen abſtracter Begriffe faſst, wie das Mittelalter that, ſondern als ſelbſtändige lebendige Perſonen verherrlicht, eine heitere und glänzende Bildung, begünſtigt durch die Abweſenheit wilder Parteileidenſchaften, gefördert durch die Erſchloſſenheit gegen die groſse Welt, das waren die älteſten Traditionen in Raffael's Leben. Sie hafteten um ſo ſtärker, als Raffael's Familie für Herzog Federigo's Perſönlichkeit und Thaten die regſte Theilnahme zeigte.

Raffael's Urgroſsvater Peruzzolo war um die Mitte des Jahrhunderts aus dem kleinen zwiſchen Urbino und dem Meere gelegenen Flecken Colbordolo in die Hauptſtadt der damaligen Grafſchaft eingewandert. Der Groſsvater Sante erſcheint als ein aufſteigender Mann, der durch Glück im Handel und Wandel Grundeigenthum und ein Haus in der Contrada del monte — Raffael's Geburtshaus — erwarb. Wie es kam, daſs Sante's Sohn Giovanni Maler wurde, wird uns nicht berichtet. Giovanni Santi erzählt ſelbſt, daſs er erſt, nachdem er die mannigfachſten Erwerbszweige verſucht, die wunderbare Kunſt der Malerei ergriffen habe. Dafür, daſs er die künſtleriſche Erziehung ſo ſpät begann, hat er es überraſchend weit gebracht. Und die Malerei war nicht die einzige Kunſt, welcher Giovanni ſeine Muſse widmete. Die Thaten Federigo's weckten ſeine dichteriſche Kraft und begeiſterten ihn zu einer Lebensbeſchreibung des Herzogs in Terzinen. Wir ehren die treue Hingabe des biederen Giovanni an das herzogliche Haus, wir freuen uns aber auch, mag der poetiſche Werth der nur auszugsweiſe bekannten Reimchronik — die Handſchrift ruht in der Vaticana — das Mittelmaaſs nicht überſchreiten, über den verſtändigen Blick und die weitere Umſicht des Verfaſſers. Von beſonderem Intereſſe ſind die Bemerkungen Giovanni's über die Künſtler ſeiner Zeit. Er kennt und nennt ſie faſt alle, Bildhauer und Maler, die Künſtler Mittelitaliens und der Lombardei. Mit hohem Lobe ſtattet er namentlich Mantegna und Melozzo da Forli, Leonardo und Perugino aus. Es muſsten dieſe Letzteren nicht nothwendig in einem unmittelbaren perſönlichen Verhältniſſe zu Giovanni Santi ſtehen; jedenfalls, wenn ein ſolches beſtand, haben wir darüber keine Kunde, ſo wenig wie über ſeine Beziehungen zu den zahlreichen Künſtlern, welche Herzog Federigo in Urbino beſchäftigte. Auſser vlaemiſchen Malern waren hier unter anderen Paolo Uccelli und Piero della Francesca thätig. Gerade in den öſtlichen Landſchaften Italiens, wo es keine glorreichen Kunſttraditionen, keine feſtgewurzelten Localſchulen gab, bemerkt man in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ein unruhiges Wogen, ein haſtiges Fort-

fchreiten, ein eifriges Ausblicken nach den Vorzügen anderer Kunftftätten. Wandermaler, hier überall gern gefehen, brachten zahlreiche Neuerungen mit und liefsen mannigfache Eindrücke zurück. Gelegenheit fich aus den engen Feffeln der localen Kunftübung zu reifsen, gab es für den ftrebfamen Kunftjünger genug. Und dafs Giovanni Santi helle Augen und einen energifchen Sinn befafs, bezeugen fattfam feine Werke. Nur aus dem letzten Jahrzehnt feines Lebens find folche mit Sicherheit nachzuweifen, der Gang feiner Entwickelung ift daher nicht völlig klar. Offenbar blieb ihm aber die Richtung Piero's della Francesca und der Anhänger desfelben nicht völlig fremd. Die Lehren der Perfpective, einer damals noch vielfach geheimen und fchweren Kunft, wendet er mit grofser Freiheit an, felbft kühnere Verkürzungen gelingen ihm mühelos. Auch die berechnete Strenge der Zeichnung, in den Gewändern und einzelnen männlichen Geftalten bemerkbar, geht auf diefelben Einflüffe zurück. Doch war die umbrifche Schule fo nahe benachbart, der in ihr vorherrfchende lyrifche Anklang auch in Giovanni's frommer Heimath fo gut verftändlich, dafs er auch diefe Eindrücke in fich aufnahm und in feinen Madonnenbildern veräufserte. Ueber allen diefen Aneignungen fchwebt, die Gegenfätze mildernd und löfend, feine eigene liebenswürdige, mit den Umbriern verglichen, frifchere Natur. Die fchwächfte Seite an Giovanni ift das Colorit; er gebietet auch nicht über mannigfache Typen und wird leicht in der Charakteriftik eintönig; dafür weifs er uns durch den milden Ausdruck und einzelne anmuthige Bewegungen feiner Geftalten, die wir bei feinen näheren Kunftgenoffen vergeblich fuchen würden, zu erfreuen. Giovanni Santi ragt weit über die Mehrzahl der letzteren hinaus und hat fich als Lehrer gewifs von befchränkter Einfeitigkeit ferngehalten. War er nun in der Lage, feinem Sohne Raffael Unterricht zu ertheilen?

Vielleicht fchon in reiferem Alter heirathete Giovanni Santi die Tochter des Battifta Ciarla in Urbino, mit Namen Magia, die ihm am Charfreitag, den 28. März 1483, einen Sohn: Raffael gebar. Schon im Jahre 1491 (7. October) verlor Raffael feine Mutter. Giovanni fchritt im Jahre darauf zur zweiten Ehe mit der Tochter eines Goldfchmiedes, Bernardina Parte, erfreute fich aber nicht lange des neuen ehelichen Glückes, da er bereits am 1. Auguft 1494 verftarb. Sein Tod war ein hinreichend wichtiges Ereignifs, um in einem Briefe der jungen Herzogin Elifabeth an ihre Schwägerin Ifabella Gonzaga befonders vermerkt zu werden.

Raffael hatte bei dem Tode feines Vaters das elfte Lebensjahr erft um wenige Monate überfchritten. Dadurch wird es zweifellos, dafs, wenn fich in Raffael künftlerifche Eigenfchaften Giovanni's wiederholen, diefes ungleich mehr auf Vererbung als auf Lehre und Unterricht beruht. Nur die einfachften Handzeichnungen, die elementarften Kunftgriffe kann er dem Vater abgelaufcht haben. Wer den verwaiften Knaben weiter in der Malerei unterwies, ift uns freilich noch vollftändig unbekannt. Man kann auf diefen oder jenen Künftler in Urbino rathen. Timoteo Viti war 1495 aus Francia's Werkftätte in Bologna nach feiner Heimath zurückgekehrt, Giovanni Santi hatte einen Schüler Namens Evangelifta Pian da Mileto, der auch das Teftament des Meifters 1494 als Zeuge unterfchrieb. Doch Rathen giebt kein Wiffen. So begnügen wir uns daher mit der allein ficheren

Kunde, dafs Raffael bis zum Schluffe des Jahrhunderts in Urbino verblieb. Bis dahin wird er in den Gerichtsacten, die in dem Erbftreite zwifchen Raffael's Vormund, dem Erzpriefter Dom Bartolomeo Santi und feiner Stiefmutter aufgenommen wurden, als gegenwärtig in Urbino bezeichnet, in einer Urkunde vom 13. Mai 1500 dagegen abwefend genannt. In diefem Jahre alfo arbeitet Raffael bereits in Perugino's Werkftätte, den alte Traditionen und auch die enge Verwandtfchaft der Werke als feinen Lehrmeifter rühmen. Perugino hatte die Jahre vorher in Florenz zugebracht und war gerade nach Perugia zur Ausfchmückung der Wechslerhalle berufen worden, da Raffael in feine Werkftätte eintrat.

* * *

Das Mafs des Kunftvermögens, welches Raffael aus Urbino mitbrachte, läfst fich nicht mehr beftimmen. Wohl werden in Kunftkabinetten einzelne Handzeichnungen aufbewahrt, welche in feine frühefte Jugendzeit fallen follen, doch entbehren diefelben aller inneren Glaubwürdigkeit. Auch die mit der Feder gezeichneten Copien nach den Idealporträten in der urbinatifchen Bibliothek (Sammlung der Academie in Venedig) erfcheinen unter fich viel zu ungleich, und verrathen theilweife eine viel zu fehr fchon praktifch gefchulte, dabei wenig frifche Hand, als dafs fie dem etwa vierzehn- bis fechzehnjährigen Raffael mit Wahrfcheinlichkeit könnten zugefchrieben werden. Dagegen liegt offen zu Tage, was ihm während feiner Lehrzeit die Werkftätte Perugino's an Anregungen bot. Aufser dem Frescofchmuck im Cambio waren Perugino damals noch folgende Tafelbilder aufgetragen worden: die Himmelfahrt Mariä für das Klofter in Vallombrofa, die Vermählung Mariä für die Jofephsbrüderfchaft in San Lorenzo in Perugia, die Krönung Mariä und die Kreuzigung für die Kirche San Francesco al monte und die Geburt und Taufe Chrifti für Sant' Agoftino in Perugia. Diefelben Gegenftände hat Raffael in feinen früheften felbftändigen Werken gefchildert. Für das nahe Verhältnifs zu dem umbrifchen Meifter laffen fich aber noch viel fprechendere Zeugniffe aufweifen als die Gleichheit in der Wahl der Darftellungen. Wenn uns Blätter in die Hand fallen, deren eine Seite Perugino, die andere Raffael mit Zeichnungen gefüllt, dann wieder Handzeichnungen Perugino's, die Raffael in Farben ausgeführt hat, und endlich Skizzen von Raffael, welche fich auf Gemälde Perugino's beziehen, fo dürfen wir wohl auf die engften perfönlichen Beziehungen zwifchen den beiden Künftlern, dem fünfzigjährigen Manne und dem noch nicht zwanzigjährigen Jünglinge fchliefsen. Auf der Rückfeite des Blattes (Städel'fches Mufeum in Frankfurt), auf welchem Perugino die Taufe Chrifti entworfen hatte, zeichnete der Schüler den h. Martin. Raffael's Gemälde in Berlin, die Madonna zwifchen den hh. Hieronymus und Franciscus, befitzt feinen Ausgangspunkt offenbar in einer Handzeichnung Perugino's in der Wiener Albertina. Als Perugino die Auferftehung Chrifti, jetzt in der Vaticanifchen Galerie, malte, wiederholte Raffael wahrfcheinlich zu eigener Uebung die Geftalten der fchlafenden und fliehenden Grabwächter. Diefelben find uns in der Sammlung der Univerfität Oxford erhalten und überrafchen, mit Perugino's Arbeiten verglichen, durch ihre ungleich gröfsere Vollendung. Zwar fehlt noch, wie bei allen Jugendarbei-

ten Raffael's das durchgreifende Naturſtudium, beſonders die Köpfe erſcheinen nach einem feſtſtehenden Typus gezeichnet. In den mit dem Silberſtift zart gezogenen Umriſſen klingt aber bereits der reine Wohllaut an, welcher alle Raffael'ſchen Schöpfungen begleitet. Noch ein anderes Beiſpiel des Zuſammenwirkens Beider und des frühen aber gewiſs ganz unbewuſsten Triumphes des Schülers über den Meiſter verdient Erwähnung. Zu Perugino's trefflichſten Werken rechnet man das groſse Altarwerk für die Karthauſe bei Pavia, welches, nach Aufhebung des Kloſters in Privatbeſitz gelangt, ſeit 1856 in der Londoner Nationalgalerie prangt. Auf der Flucht nach Aegypten raſtet die heilige Familie. Der Sattel iſt vom Saumthier abgenommen und auf die Erde gelegt worden. Auf jenem ſitzt nun, von einem Engel unterſtützt, das Chriſtuskind, ihm zur Seite kniet mit gefalteten Händen die Madonna. Als Schutz und Wache ſind auf den beiden Seitentafeln der gewappnete Erzengel Michael und Raphael mit dem jungen Tobias geſchildert. Gleichzeitig mit Perugino arbeitete auch Raffael den Gegenſtand durch. Zuerſt ganz flüchtig, dann ſorgfältiger mit dem Silberſtift auf abgetöntem Papier entwirft er mit einzelnen Abänderungen das Hauptmotiv des Mittelbildes. Er verwendete daſſelbe endlich, wie eine andere, gleich den früheren, in Oxford bewahrte Zeichnung lehrt, in einer Compoſition der Anbetung der Hirten, welche in der That auch, aber nicht von ſeiner Hand in Farben (frühere Sammlung Conneſtabile in Perugia) ausgeführt wurde. Er zeigt ſich alſo durch Perugino's Werk in einen beſtimmten Kreis gebannt. Oder hat der bequem gewordene Lehrer ſeinem Schüler die Hauptgruppe des Bildes abgeborgt? In einem noch engeren Zuſammenhange ſteht eine Raffael'ſche Skizze in Oxford zu dem Flügelbilde des Tobias mit dem Engel. Sie iſt offenbar der Modellact, das Naturſtudium für die Bildgruppe, mit groſser Sorgfalt, wie die wiederholte Zeichnung der ſchwierigen Handlage beweiſt, ausgeführt, in den Köpfen aber von einer Reinheit der Linien und von einem Liebreiz des Ausdruckes, welche Raffael ungeſucht während der Arbeit kamen, die Perugino ſelbſt niemals erreichte. Kein Wunder, daſs man Raffael's Hilfe auch bei der Anfertigung dieſes und anderer Bilder vermuthete, meiſtens jedoch ohne zureichenden Grund. In der Malertechnik ſtand Perugino ſeinen Meiſter und bedurfte am wenigſten der nachbeſſernden Hand des techniſch noch mangelhaft geſchulten Raffael. Man geht alſo vollſtändig irre, wenn man gerade aus der gröſseren Schönheit der Malerei auf Raffael's Mitwirkung ſchlieſst; die bloſse Abweichung von Perugino's Weiſe allein weiſt aber nicht nothwendig auf Raffael zurück. Noch andere jüngere Kräfte weilten in Perugino's Nähe, wie denn in der That in vielen Fällen, wo man Raffael's Thätigkeit wahrzunehmen glaubte, eine Verwechslung mit lo Spagna oder mit Euſebio di S. Georgio u. A. ſtattfand, wenn nicht ganz einfach der Wunſch, ein Bild Raffael's zu beſitzen, die Mutter des Glaubens wurde.

Schon zwei Jahre nach Raffael's Eintritt in die Werkſtätte Perugino's trat ein Wechſel in ſeinem äuſseren Leben ein. Der Meiſter verlieſs Perugia und nahm in Florenz ſeinen ſtändigen Aufenthalt. Die kriegeriſchen Unruhen, weithin im Lande durch den Ehrgeiz der Borgia erzeugt, mochten ihn zu dieſem Entſchluſſe gebracht haben. Zwar war auch in Florenz die Kunſtpflege gegen die alten glorreichen Zeiten dürftig geworden; immerhin gab es doch hier mehr Beſchäf-

tigung als in der nahe am Kriegsfchauplatze gelegenen umbrifchen Stadt. Und da in Florenz damals, wie die Signoria von Florenz ihrem Abgefandten in Frankreich klagend bemerkte, die guten Meifter zu fehlen anfingen, fo durfte Perugino auf eine reiche Befchäftigung hoffen. Die Thatfache feiner Ueberfiedlung nach Florenz 1502 wurde uns durch den jüngft veröffentlichten Briefwechfel der Markgräfin Ifabella von Mantua mit ihrem florentiner Bevollmächtigten bekannt. Die Gemalin Gonzaga's wünfchte für ihr Cabinet auch ein Bild des »berühmten« Perugino zu befitzen. Ein Verfuch, durch die Vermittlung Giovanna's della Rovere 1500 zu einem folchen zu gelangen, mifslang. Später, im Herbfte 1502, zeigt der nach Florenz überfiedelte Maler Geneigtheit der erlauchten Kunftfreundin zu dienen. Er empfängt ein Aufgeld, unterfchreibt den Contract und läfst die Maafse für das Bild kommen; erft im November 1504 beginnt er aber die Zeichnung und vollendet das Bild im Juni 1505. Während diefer langen Zeit weilt er allerdings öfter aufserhalb Florenz, in Bädern, in Siena, in Perugia, hier wie angegeben wird, um Rechtshändel zu fchlichten: immer bleibt bei allen Betheiligten die Vorausfetzung beftehen, dafs er regelmäfsig in Florenz lebe, wo feine Frau, die fchöne Clara Fancelli, wohnte und er eine Werkftätte befafs. Vom Beginn des Jahres 1504 an bringen noch andere längft bekannte Thatfachen die Beftätigung dafür bei.

Folgte Raffael alsbald feinem Meifter oder blieb er noch dauernd in Perugia zurück, etwa an der Spitze einer Werkftätte, welche Perugino dafelbft zurückgelaffen hatte? Leider fagen über den Beftand der letzteren, alfo über ein Doppelatelier Perugino's, die Urkunden nicht das Geringfte, ja die Schilderung des Meifters in den Briefen des Mantuaner Gefchäftsträgers, er müffe für das tägliche Brod arbeiten, fcheint einem ausgedehnten Kunftbetriebe zu widerfprechen. Soviel fteht feft, dafs Raffael's Beziehungen zu Perugino durch die Ueberfiedlung des letzteren nach Florenz nicht abgebrochen wurden, und dafs diefelben ohne einen regen perfönlichen Verkehr kaum gedacht werden können. Wenn z. B. Raffael an den Naturftudien für das Altarwerk in der Karthaufe, das offenbar von Perugino in Florenz gefchaffen wurde, theilnimmt, fo fetzt das doch ein unmittelbares Zufammenleben voraus, wahrfcheinlich mit längeren oder kürzereren Unterbrechungen, wie wir denn z. B. von einem Aufenthalte Raffael's in Siena 1503—1504 wiffen, wo er Pinturicchio die Compofitionen für die Fresken in der Libreria entwerfen half, aber doch ein genügend langes Beifammenfein, um die ftetigen Wechfelwirkungen zu erklären. Es fteht feft, dafs Raffael früher mit der florentinifchen Kunftwelt in Berührung kam, als die gangbare Tradition annimmt. Doch folgt daraus noch keineswegs ein plötzlicher Wechfel in feiner Kunftrichtung. Zunächft blieb ja noch immer Perugino's Einflufs mafsgebend, neben welchem der von Verrocchio's Werkftätte her befreundete Kreis z. B. Lorenzo di Credi fich geltend machte; für entgegengefetzte Beftrebungen und Ziele konnte die Empfänglichkeit nur allmählich in Raffael erwachen. Den Vorgang der langfamen, friedlichen Ablöfung von der Schule des Meifters machen die erften ficheren Werke Raffael's in klarfter Weife anfchaulich. Die materiellen Grundlagen der Compofition entlehnt Raffael, auch nachdem er aufgehört hatte, Schüler Perugino's zu fein, den Bildern des letzteren; es ift überhaupt auf-

fallend, wie lange in diefer Beziehung Raffael von älteren Muftern abhängig bleibt. Noch die Grablegung Chrifti 1507 offenbart die bedachtfame, mafsvolle Weife des Künftlers, die in liebevoller Achtung für die Tradition keine wefentliche Neuerung überflüffig unternimmt. Die allgemeine Anordnung, die Gliederung im Raume, die Gruppirung, der äufsere Charakter der einzelnen Geftalten erfcheint regelmäfsig in den Bildern Perugino's und Raffael's wiederholt. Daraufhin konnte Vafari behaupten, dafs fich ihre Arbeiten nicht von einander unterfcheiden laffen. Für den groben Blick mag das zutreffen. Sieht man näher zu, fo bemerkt man, wie gleichfam eine Meifterhand alle Linien noch einmal zarter und reiner umfchreibt, wie mit geringem Wechfel höheres Leben, tieferer Ausdruck, lautere Schönheit den einzelnen Geftalten wie den Gruppen aufgeprägt wird. Bei aller Innigkeit des Anfchluffes an den Meifter wahrt fich doch Raffael feine Freiheit, und fpricht in diefen, oft ganz leifen, immer entfcheidenden Aenderungen, ohne es zu wollen, ein feftes Urtheil über Perugino's engbegrenzte Weife aus. Eine folche Objectivität konnte fich Raffael allerdings am rafcheften erwerben, wenn ihm die Gelegenheit zum Vergleichen gegeben wurde, die Uebung feines Kunftfinnes nicht auf ein einziges befchränktes Feld angewiefen blieb. Daran fchliefst fich noch eine andere Beobachtung. Bei gröfseren Altarwerken erfcheint das Hauptbild gewöhnlich mit geringerer Freiheit entworfen und ftärker an ältere Mufter angelehnt, als die kleinen Staffelbilder, die fogenannte Predella. In diefen wagt fich der jugendliche Maler muthiger heraus und betritt ohne Scheu einen weiteren Kreis des Lebens und der Kunft. Hier läfst er z. B. florentinifche Einflüffe offener walten, während die Hauptbilder noch an dem Herkommen der Schule fefthalten und in der confervativen Richtung beharren. Natürlich geben die Predellabilder den befferen Schlüffel für die Entftehung der Werke ab.

* * *

In zwei umbrifchen Städten fand Raffael fchon in früher Jugend Gönner, in der Hauptftadt des Landes und in Città di Caftello. Hier im oberen Tiberthale hatte fich die Familie der Vitelli zu Reichthum, Anfehen und fchliefslich zur Herrfchaft emporgefchwungen. Wie fo viele andere Glücksfürften Italiens erkannten auch die Vitelli in der Bauluft und Prunkliebe wichtige Hebel der politifchen Macht. Ihrem Beifpiele dankte Città di Caftello, dafs es im Laufe des 15. Jahrhunderts zu einer anfehnlichen Stadt anwuchs, in welcher Renaiffancearchitekten Kirchen und Paläfte glänzend fchmückten, die Terracotten aus der Schule Robbia's eine grofse Beliebtheit gewannen und zahlreiche Maler aus Cortona, Fabriano, Perugia Befchäftigung fanden.

Drei Werke Raffael's nennt Vafari für drei verfchiedene Kirchen in Città di Caftello gemalt. Den Inhalt der für S. Agoftino beftimmten Tafel bezeichnet er nicht näher, doch herrfcht kein Zweifel, dafs unter derfelben das hier bis 1789 bewahrte Altarbild: die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino verftanden werden müffe. Es ift das einzige in diefer Kirche, welches die Tradition Raffael

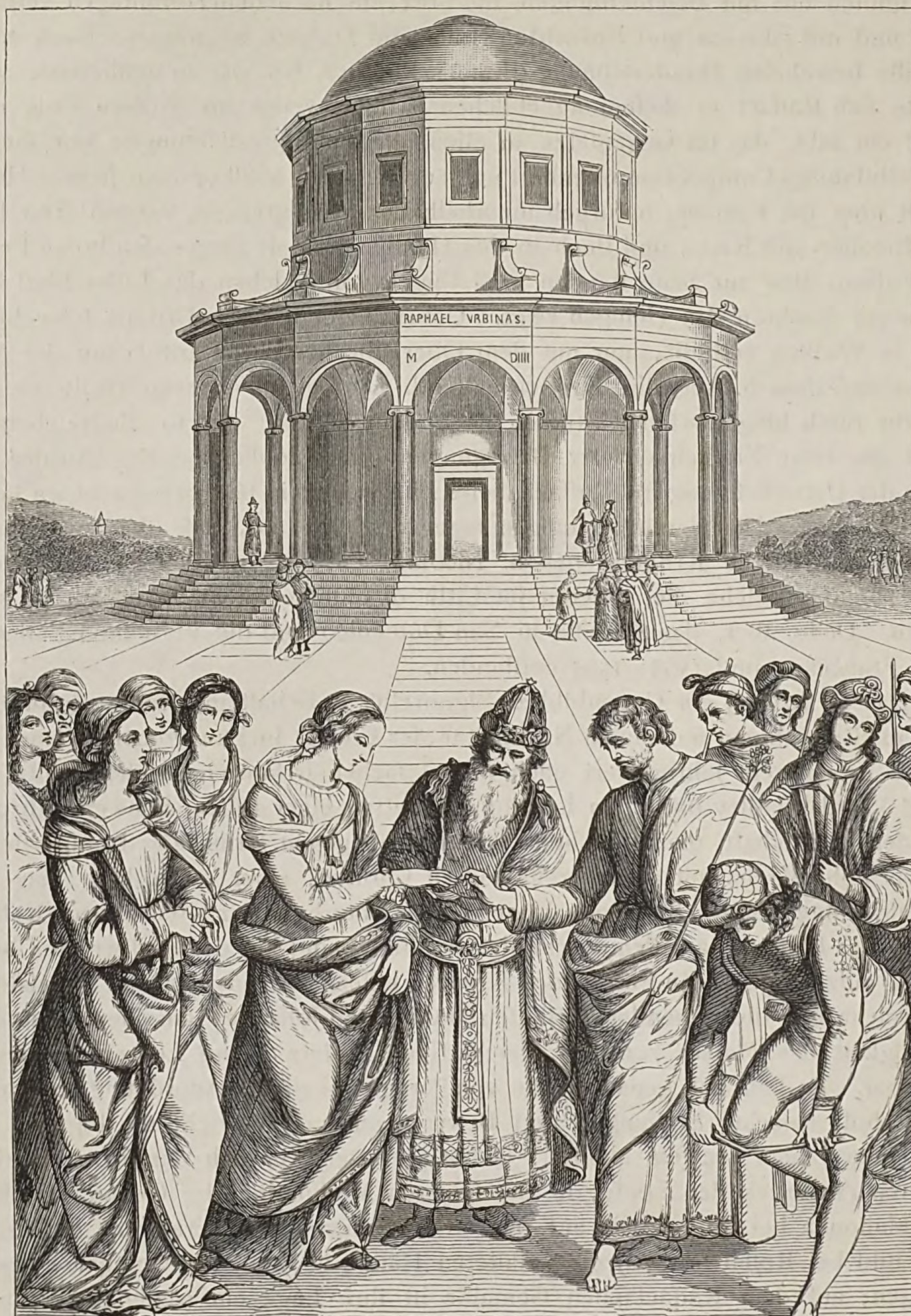


Studien zu S. Niccola da Tolentino. Museum zu Lille.

zufchrieb. Leider befitzen wir nicht die geringfte Spur, was aus demfelben geworden, nachdem es Papft Pius VI. in mehrere Einzelbilder zerfchneiden liefs, und müffen uns mit Befchreibungen, die aber nur nach dem Hörenfagen verfafst find, und mit Skizzen und Entwürfen (Lille und Oxford) begnügen. Nach einer in Lille bewahrten Handzeichnung (Braun's Photogr. No. 95) zu fchliefsen, verfuchte fich Raffael in diefem angeblichen Erftlingswerke im grofsen Stile und fchuf ein Bild, das im Gegenfatze zu allen übrigen Jugendleiftungen eine durchaus felbftändige Compofition offenbart und zugleich eine vollkommen fichere Herrfchaft über die Formen, natürlich innerhalb der Schulgrenzen, verräth. Der heilige Nicolaus mit Kreuz und Buch in den Händen tritt als Sieger den böfen Feind mit Füfsen. Ihm zur Seite ftanden zwei Engel, von welchen das Liller Blatt nur jenen zur Rechten des Heiligen zeigt. Ueber diefer unteren Gruppe fchwebten, halb in Wolken verhüllt, nur mit dem Oberleibe fichtbar, Chriftus mit der Madonna und dem h. Auguftin, Kronen haltend. Die Zeichnung zeigt theilweife nur erft die rafch hingeworfenen Studien nach dem Modell; um fo überrafchender wirkt die feine Zierlichkeit der Bewegungen, die Lieblichkeit des Ausdrucks. Nach der Ueberlieferung foll Raffael diefes Bild bereits in feinem fiebzehnten Jahre gemalt haben. Die Handzeichnungen fagen das eine aus, dafs der jugendliche Meifter, als er die Krönung des h. Nicolaus entwarf, mindeftens die gleiche Reife befafs, welche die anderen für Città di Caftello gefchaffenen Werke enthüllen. Diefe aber, das Crucifix in San Domenico und die Vermählung Mariae in S. Francesco, find 1503—1504 entftanden.

Das Crucifix, ein Gegenbild zu Signorelli's S. Sebaftian, prangte in prachtvollem Steinrahmen auf einem Nebenaltar des Chores in San Domenico und gelangte in unferem Jahrhundert nach mannigfachen Irrfahrten in den Befitz des Lord Ward (Dudley-house) in London. Inmitten einer ftillen, Schwermuth athmenden Landfchaft, die in leichten Wellenlinien gegen ferne Hügel emporfteigt, ift das hohe Kreuz mit dem bereits todten Chriftus, einer geftreckten, hageren Geftalt, aufgerichtet. Fliegende Engel halten unterhalb der Kreuzesarme Kelche bereit, das Blut, das aus den durchbohrten Händen und aus der Bruftwunde Chrifti fliefst, aufzufangen. Zu Füfsen des Kreuzes knieen Hieronymus und Magdalena, an welche fich die ftehenden Geftalten Maria's und Johannes' anreihen. Die Abhängigkeit des Malers von den gleichartigen Bildern feines Lehrers ift unverkennbar. Er hält fich genau an die von Perugino beliebte Anordnung der Scene, wiederholt einzelne Stellungen und Bewegungen und umzieht die Figuren mit ähnlichen Linien wie fein Meifter. Ueberlegen zeigt er fich demfelben in dem tieferen Ausdruck der Köpfe, in der feineren Modulation der Geften. So läfst die Madonna bei Raffael wie auf den Kreuzigungsbildern Perugino's (vgl. z. B. das Bild bei Rofini tav. 70) die gefalteten Hände in ftummem Schmerze herabhängen; auf dem Raffael'fchen Gemälde ift ihre Lage ein wenig höher, aber gerade diefes Wenige ift für die Wahrheit der Empfindung entfcheidend. Die unendlich reichere Naturbegabung des Jünglings bricht in folchen Dingen fiegreich durch. Dagegen hätte er bei längerer Kunftübung es wahrfcheinlich vermieden, dem Engel zur Linken in jeden Arm einen Kelch zu geben und nicht den Blicken der beiden Knieenden und den Augen der beiden ftehenden Figuren

ſtets dieſelbe Richtung verliehen. Perugino als der geſchultere Praktiker löſt durch Contraſte die Gleichförmigkeit. Auch den Vortheil weiſer Bedachtſamkeit



Die Vermählung Mariae. Galerie der Brera in Mailand.

muſs er aber bald an ſeinen Schüler abtreten. Raffael's Vermählung und Krönung Mariae gehen gleichfalls auf Compoſitionen Perugino's zurück, erſcheinen aber

keineswegs als befangene Nachbildungen, ſondern zeigen geradezu vollkommen und vollendet, was der ältere Künſtler mit beſchränkten Kräften angeſtrebt hatte.

* * *

Die Vermählung Mariae (lo ſpoſalizio) befand ſich auf ihrem urſprünglichen Standorte in der Kirche San Francesco in Città di Caſtello bis zum Jahr 1798,



Zeichnung Perugino's zu dem Bilde in Caen. Sammlung Malcolm.

kam dann in die Hände eines franzöſiſchen Generals lombardiſcher Abkunft und ſchlieſslich in die Galerie Brera in Mailand. Raffael vollendete dieſes Bild, wie die Inſchrift ſagt, im Jahre 1504. Perugino's Darſtellung desſelben Gegenſtandes ſtammt aus der Zeit, in welcher ſich Raffael in ſeiner Werkſtatt aufhielt und iſt gleichfalls in dem Revolutionskriege als Beuteſtück von den Franzoſen aus Perugia entführt worden. Gegenwärtig erfreut ſich des Beſitzes das Muſeum in Caen. Die materielle Beſchreibung der beiden Bilder weicht kaum merklich ab. Da und dort ſchlieſst die Tafel oben im Halbrund ab und ſteigt im Hintergrund ein kleiner Polygonaltempel empor, die reizende Vorahnung der Bauten Bramante's. Die Mitte des vorderſten Planes nimmt der bärtige Hoheprieſter ein, welcher die

Hände des Brautpaares zufammenlegt; ein zierlicher Frauenchor begleitet Maria, auf Jofeph's Seite ftehen mit verdorrten Stäben die zurückgewiefenen Freier, unter ihnen der leidenfchaftlichfte im Begriffe, feinen Stab zu zerbrechen. Bei fchärferer Betrachtung des Raffael'fchen Werkes überfieht man aber über den zahlreichen Unterfchieden beinahe vollftändig die Aehnlichkeit mit der Vorlage. Das ift noch die geringfte, weil rein äufserliche Verfchiedenheit, dafs Raffael den Platz der beiden Gruppen gewechfelt, Jofeph mit feinem Gefolge auf die rechte, Maria und ihre Begleiter auf die linke Seite verfetzt hat. In der Zeichnung und Auffaffung der Einzelgeftalten, in den feineren Wendungen der Gruppirung offenbart fich der ganz anders geartete Geift des jüngeren Künftlers. Steif und gerade fteht bei Perugino der Hohepriefter da, ein leblofes Werkzeug der Handlung, während er auf Raffael's Gemälde mit leifer Neigung des Kopfes und leichter Wendung des Körpers theilnehmend auf die Madonna blickt. Mechanifch läfst ihn der ältere Meifter die Hände des Brautpaares zufammenfügen, Raffael dagegen Jofeph feiner Braut den Ring reichen, welche ihn zart verfchämt entgegennimmt. So einförmig und leblos die Hände dort, fo ausdrucksvoll und jede anders bewegt find fie hier gezeichnet. Die Action des Stabbrechens entbehrt auf Perugino's Bilde aller Wahrfcheinlichkeit. Der verfchmähte Freier hat den Stab über den Oberfchenkel gelegt. Bei Raffael ift ein Ueberfchufs von Kraft vorhanden, feine Schilderung zeigt aber den Jüngling, der den Stab über dem Knie bricht, in vollem Ernfte bei der Sache. Auch der Tempel im Hintergrunde, von Raffael aus dem Achteck in das Sechzehneck übertragen und an Stelle der vier in den Axen vorfpringenden Portiken von einem gefäulten Umgange eingerahmt, zeigt den reineren Formenfinn. Vollends überrafchend wirkt die weibliche Geftalt neben der Maria im Vordergrunde. Sie hat foeben den Schritt angehalten und blickt, die Hände über dem Schoofse gekreuzt, aufmerkfam auf das Brautpaar. Sie fehlt in der Vorlage, fie dürfte überhaupt innerhalb der Grenzen der umbrifchen Schule kaum nachgewiefen werden.

* * *

Diefelben Beziehungen, welche zwifchen Perugino's und Raffael's Bildern der Vermählung Mariae walten, werden in ihren Schilderungen der Krönung Mariae fichtbar. Perugino hatte diefen Gegenftand während Raffael's Gegenwart in feiner Werkftatt für die Kirche San Francesco al Monte bei Perugia gemalt, Raffael die gleiche Darftellung im Auftrage der Maddalena degli Oddi, einer Dame aus dem ftädtifchen Herrengefchlechte, für die Franziskanerkirche in Perugia ausgeführt. Das Bild, von Holz auf Leinwand übertragen, ziert gegenwärtig die vaticanifche Galerie. Mehrere Studienblätter in Lille, Venedig und Oxford beweifen die Sorgfalt der Vorbereitung. Köftliche Modellacte, zu welchen ihm Jünglinge in der plaftifch wirkfamen, enganliegenden Volkstracht ftanden, machte er mit zartem Silberftifte für die muficirenden Engel (Oxford Br. 3), die fchwierigeren Gewänder der fitzenden Figuren legte er auf befonderen Blättern in die richtigen Falten (Venedig, Br. 89, 100), den einen und andern aufwärts blickenden Kopf zeichnete er ebenfo wie die Händelage eines Apoftels für fich,

um der Bewegung vollkommen ficher zu fein (Lille, Br. 58; Oxford, Br. 4). Die feinere Durchbildung der Einzelgeftalten genügt ihm nicht; auch die allgemeine Anordnung der unteren Gruppe erhebt fich weit über die Compofition des älteren Vorbildes. Bei Perugino ftehen die Apoftel gleichmäfsig in zwei Gruppen getheilt, die Köpfe einförmig nach oben gewendet. Durch einen kühnen Griff fprengt Raffael die übertriebene Symmetrie, welche zu leblofer Steifheit ausartet; er verfchiebt die Gruppen, indem er fchräge in die Mitte den Sarkophag der Madonna, in welchem Lilien emporblühen, ftellt und um den Sarkophag die Apoftel in ungezwungener lebendiger und dennoch gefchloffener Weife reiht. Der jugendliche Thomas mit dem Gürtel, welchen die Madonna auf Erden zurückgelaffen hat, in den Händen nimmt den Mittelpunkt der Apoftelgruppe ein. Ihm zur Seite ftehen die Apoftelfürften: Petrus den Kopf leife nach oben wendend, Paulus auf das Schwert geftützt, den Gürtel betrachtend. In mannigfachem Geberdenfpiel ergehen fich die übrigen Apoftel, der eine blickt ftaunend in das leere Grab, ein anderer fcheint einem fernerftehenden das Wunder zu erklären, bis in den beiden Eckfiguren, die zugleich am weiteften nach vorne gerückt find, in dem jüngeren Jacobus und dem Evangeliften die Bewegung und der Ausdruck des Thomas verftärkt wiederkehrt. Mit hingebender Begeifterung erheben beide den Blick nach oben und verknüpfen fo die untere Gruppe mit dem oberen Geftaltenkreife, welcher fonft bei der fcharfen Halbirung des Gemäldes allzu abgefondert erfchiene. Die Madonna mit geneigtem Haupte und gefalteten Händen empfängt demuthsvoll die Krone, welche Chriftus mit der Rechten über fie hält, während feine Linke halberhoben Segen fpendet. Bei Perugino find beide Hände Chrifti mit der Krönung befchäftigt. Die vier muficirenden Engel in ihren flatternden Gewändern und faft überzierlichem Ausdrucke mahnen noch am meiften an die Schulweife, während die zwei kleinen geflügelten Putti, die halbverfteckt hinter der Gewandung Chrifti und der Madonna herauskommen, bereits die glücklichfte Infpiration Raffael's ahnen laffen.

Zu dem Gemälde der Krönung Mariä gehört eine Predella, gleichfalls im Vatican, welche fich von dem Herkommen der Schule noch weiter entfernt als die untere Gruppe des Hauptbildes. In drei Abtheilungen werden die Verkündigung, die Anbetung der Könige und die Darftellung im Tempel gefchildert. Den geringften Reiz übt die Scene der Verkündigung aus. Maria und der Engel verlieren fich beinahe in den weiten kahlen Bogenhallen. Auch die Darftellung im Tempel geht in ähnlichen, von Säulen getragenen und gewölbten Hallen vor fich. Doch erfcheinen die letzteren beffer gefüllt und werden vom Künftler in gefchickter Weife benützt, den Vorgang fchärfer zu gliedern. Im mittleren Raume hinter dem Altare fteht der greife Hohepriefter und empfängt aus den Händen Maria's das Chriftkind, welches fich offenbar feine Mutter zu verlaffen ftraübt und die Aermchen verlangend nach ihr ausftreckt. Der Madonna gegenüber befindet fich Jofeph, eine edle kräftige Geftalt, die wie der Hohepriefter vielfach an die gleichen Perfonen im Spofalizio erinnert. Er hat die eine Hand auf den Altar gelegt, während er mit der anderen den weiten Mantel fchürzt. In dem feitlichen Bogengange halten fich links drei Frauen, rechts vier Männer auf, ruhige Theilnehmer des Vorgangs, im Gefpräche unter

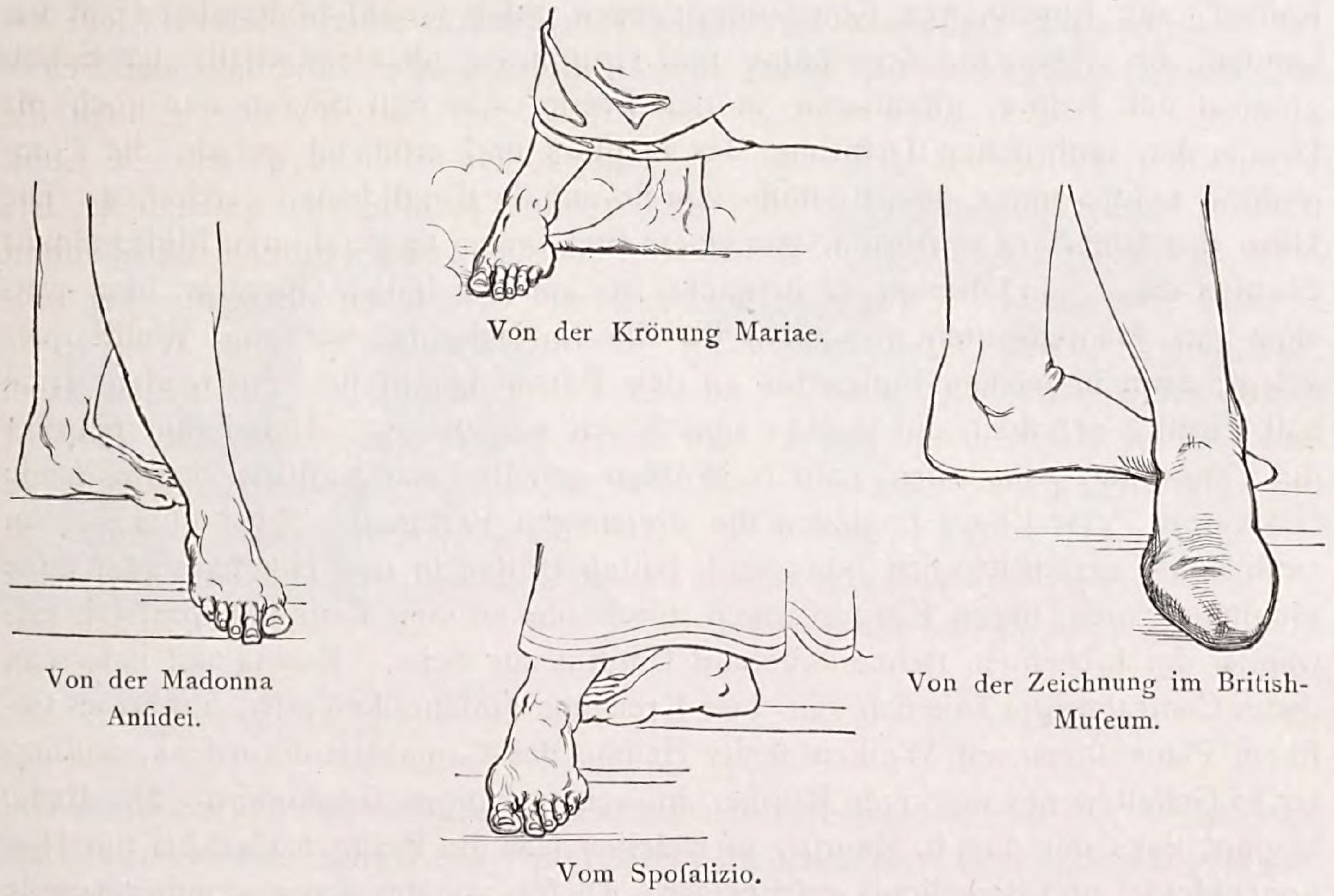
einander begriffen oder der Hauptperfon fich nähernd. Wenn hier noch für das Materielle der Compofition Perugino's Mufter (in Fano) angerufen werden kann, fo enthält das mittlere Predellenbild, die Anbetung der Könige und Hirten, bereits die Löfung diefer Feffel und offenbart den Gewinn Raffael's an Selbftändigkeit und freiem Ueberblicke der Formenwelt. In richtiger Berechnung der ihm gebotenen Fläche gab er feinem Bilde nur nach der Breite eine gröfsere Entwickelung. Er fah von der herkömmlichen Compofition ab, welche der Madonna mit dem neugebornen Kinde den mittleren Ehrenplatz einräumt und die Könige mit ihrem Gefolge zu beiden Seiten gleichmäfsig anreiht, und liefs die letzeren vielmehr im ftattlichen Zuge eben ankommen. Die Führer fchreiten der heiligen Familie entgegen, welche rechts beinahe in der Ecke vor einem verfallenen Haufe die Gefchenke entgegennimmt und nur noch eine Hirtengruppe neben fich hat. So brachte er neues frifches Leben in die Darftellung. Als Vorbild für einzelne Geftallten dient aber nicht mehr ausfchliefslich fein Meifter, er hat fich in der weiten umbrifch-toskanifchen Schule umgefehen, derfelben einzelne Lieblingstypen abgelaufcht und mit trefflichem Erfolge wiedergegeben. Einen fchmucken Jüngling im enganliegenden Kleide, fo dafs die Körperform deutlich fichtbar ift, bald breitfpurig auftretend, bald mit gekreuzten Beinen, den einen Arm in die Hüfte, mit dem anderen auf einen Stab geftützt, hat bereits Signorelli mit Vorliebe feinen Bildern einverleibt, fein Beifpiel namentlich auch bei Pinturicchio (in Siena) Nachahmung gefunden. Diefe Figur hat mit der Handlung nichts zu thun, legt aber von dem plaftifchen Sinne des Künftlers, von feinen anatomifchen Kenntniffen gutes Zeugnifs ab und wurde aus diefem Grunde als Probeftück gern angewendet. Auch Raffael reihte fie dem Gefolge der Könige an.

* * *

In allen Bildern, in welchen Raffael Compofitionen Perugino's wiederholt, zeigt fich feine überragende Kraft. Diefelben verhalten fich zu den Vorlagen feines Lehrers nicht wie die Nachbildung zum Mufter, fondern wie das vollendete Werk zum Verfuche. Nur in einem Falle bleibt er, wenigftens in der Raumeintheilung und Anordnung, hinter Perugino zurück und zwar merkwürdiger Weife in einem Werke, welches das Datum 1505 trägt. Für die Serviten-Kirche in Perugia malte Raffael in dem gedachten Jahre nach Vafari's Erzählung eine thronende Madonna mit dem Täufer und dem h. Nicolaus. Sie blieb dafelbft und zwar in der Familienkapelle der Anfidei bis 1764 aufgeftellt. Durch Kauf gelangte fie in englifchen Befitz und befindet fich gegenwärtig in Blenheim bei Oxford in der Sammlung der Herzoge von Marlborough.

Auf hohem Throne unter einem Baldachin fitzt die Jungfrau mit dem Chriftkinde. Sie blickt in das Gebetbuch, das aufgefchlagen auf ihrem Schoofse liegt, und ftützt mit der Rechten das Kind, welches gleichfalls in dem Buche zu lefen fich bemüht. Zur Rechten des Thrones fteht der heilige Bifchof Nicolaus von Bari, kenntlich an den drei Broten (Kugeln) zu feinen Füfsen zur Erinnerung daran, dafs er die Stadt Myra vom Hungertode gerettet. Er lieft in einem Buche, das er in beiden Händen vor fich hält; auf der anderen Seite ift der Täufer darge-

ſtellt mit nackten Beinen und Armen, im kurzen härenen Rocke, über welchen er noch leichthin, ſo daſs er nur die eine Schulter bedeckt, den Mantel geworfen hat. Es unterliegt keinem Zweifel, daſs für die allgemeine Anordnung Perugino's Madonna mit vier Heiligen (jetzt in der vaticaniſchen Galerie) zum Muſter diente. Da und dort geht die Scene in einer Bogenhalle vor ſich, erſcheint der Thron gleichmäſsig gebaut, zeigen die Heiligen verwandte Stellungen. Die beiden vorderen Geſtalten auf Perugino's Bilde decken ſich mit den Seitenfiguren Raffael's in den weſentlichſten Punkten. Unleugbar hat aber Perugino ſein Werk räumlich beſſer eingetheilt. Bei ihm ſteht der Thron in einer von Pfeilern



Von der Krönung Mariae.

Von der Madonna Anſidei.

Von der Zeichnung im Britiſh-Muſeum.

Vom Spoſalizio.

Vergleichende Darſtellung von Fuſsſtellungen.

getragenen offenen Halle, Raffael hat den Thron vor dem Bogen errichtet und in denſelben ihn eingeſchnitten. Der Thron iſt übrigens auch ſteiler geworden, der Sitz der Madonna dadurch unbequem verengt. Fällt ſchon das Zurückbleiben Raffael's hinter ſeinem Vorbilde bei einem ſo ſpät entſtandenen Werke auf, ſo erſcheint das Beharren bei einzelnen Stellungen und Bewegungen, das Feſthalten an Modellen, die man ſonſt in ſeinen früheſten Gemälden bemerkt, noch weniger erklärlich. Für die Stellung der Füſse des Täufers hat Raffael offenbar daſſelbe Motiv benutzt, das ihm bereits bei dem h. Joſeph im Spoſalizio und bei dem geigenden Engel rechts in der Krönung Mariä zu gleichem Zwecke diente, und welches in einer ſeiner frühſten Zeichnungen (jugendlicher König im Britiſh-Muſeum, Br. 75) ſchon nachgewieſen werden kann. Ebenſo gab er dem Kopfe des Johannes die Wendung und auch den Ausdruck, welchen der Apoſtel Petrus in der Krönung offenbart. Jedenfalls gehört die Madonna

Anfidei der gleichen Entwicklungsftufe des Künftlers an, wie die bisher erwähnten Bilder. Raffael hat entweder ein lange zuvor entworfenes Werk nach gröfserer Unterbrechung wieder aufgenommen und es dann bei der nun einmal fchon gemachten Zeichnung belaffen, oder er hat fich bei einem Andachtsbilde unfrei gefühlt und abfichtlich auf einen älteren, dem kirchlichen Zwecke mehr gemäfsen Typus zurückgegriffen.

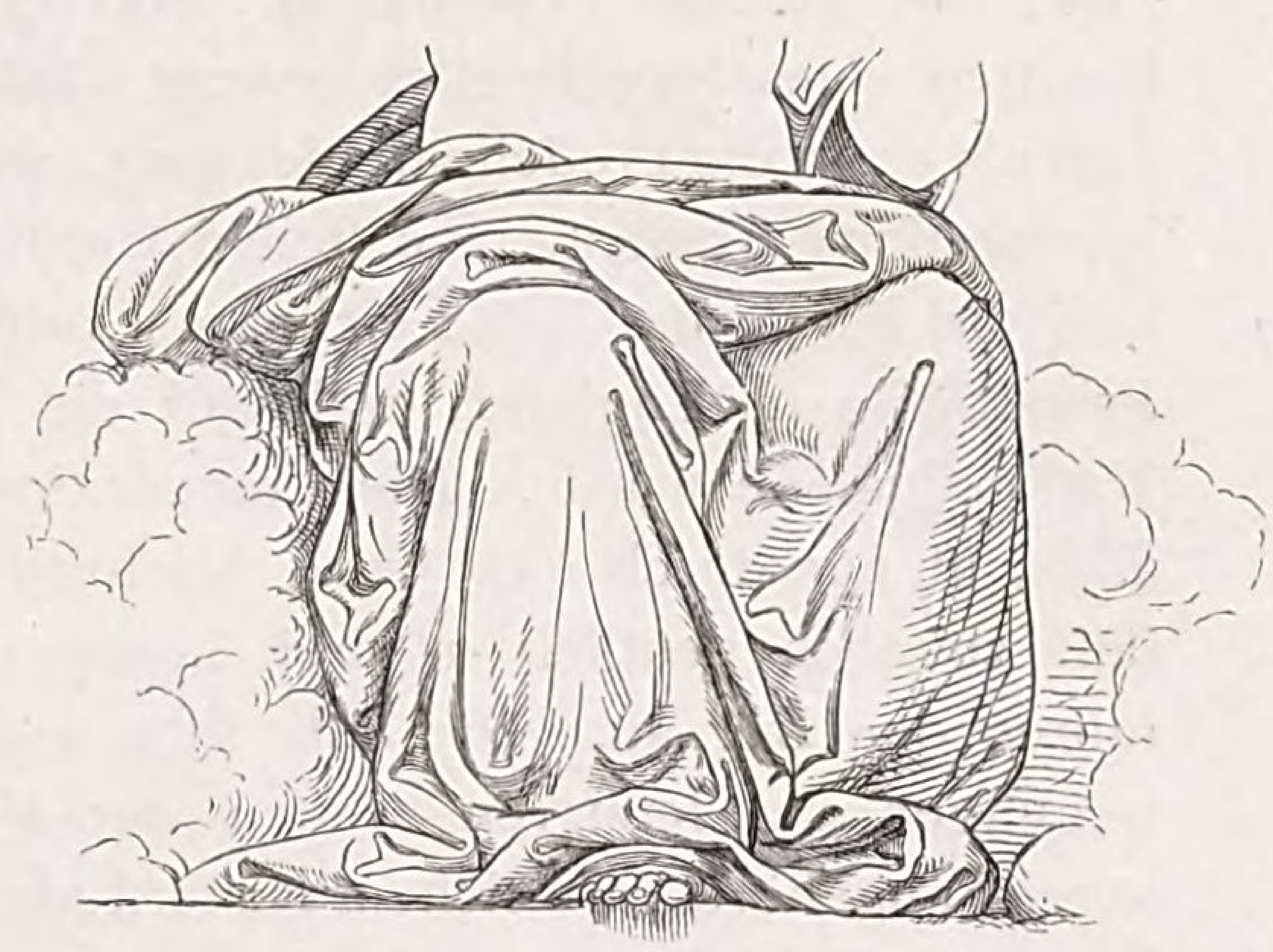
Im Jahre 1505 hatte fich bereits Raffael längft vollkommen in das florentiner Kunftwefen eingelebt. Zu diefer Annahme zwingt, von Anderem abgefehen, die Compofition der Freske in der Kirche San Severo in Perugia, im Jahre 1505 begonnen, aber unvollendet zurückgelaffen. Während in den früheren Werken Raffael's die Einzelheiten feinen überlegenen, rafch voranfchreitenden Geift bekunden, die allgemeine Anordnung und Gruppirung aber innerhalb der Schulgrenzen fich halten, offenbaren in der Freske von San Severo nur noch die Details den umbrifchen Urfprung des Meifters und erfcheint gerade die Compofition bereits unter dem Einfluffe von florentiner Kunftidealen gefchaffen. Die Mitte des leider arg zerftörten, von einem Spitzbogen eingerahmten Bildes nimmt Chriftus ein. Sein Oberkörper ift nackt, bis auf den linken Oberarm, über welchen ein Mantelftreifen gewunden ift, der im Schoofse wie eine Wulft quer gelegt, dann in reichen Falten bis zu den Füfsen herabfällt. Die beiden Arme hält Chriftus erhoben, die Rechte zum Segen ausgeftreckt. Ueber ihm fchwebt die Taube und ganz oben, halb in Wolken gehüllt (jetzt zerftört), der fegnende Gottvater. Vier Engel begleiten die dreieinigen Perfonen. Zwei kleinere, im zierlichen Tanzfchritte fich bewegend, halten Rollen in den Händen; zwei feine Jünglingsfiguren, deren Körperformen durch die an den Leib angeprefsten Gewänder durchfcheinen, ftehen anbetend Chriftus zur Seite. Rechts und links von diefer Centralgruppe, die fich von einer Kreislinie umfchreiben läfst, auf etwas tieferem Plane fitzen auf Wolken fechs Heilige des Camaldulenferordens, würdigernfte Geftalten mit markigen Köpfen, in weiten faltigen Gewändern. Die Reihe beginnt links mit dem h. Maurus, an welchen fich die Heiligen Placidus (im Diakonenkleide) und Benedictus anfchliefsen. Diefer, wie der ihm gegenüberfitzende Romualdus, ein langbärtiger Greis, blickt voll Andacht zu Chriftus empor, zeigt noch am meiften den umbrifchen Charakter. Neben Romualdus fitzt ein zweiter Benedictus, durch Palme und Kleid als Märtyrer und Diakon charakterifirt, und endlich an der äufseren Ecke eine hagere, fcharf profilirte Figur, der rechte Typus eines fich kafteienden Mönches, der heilige Johannes.

In Chriftus hat Raffael offenbar den Weltenrichter verkörpert. Da diefe Auffaffung nicht durch den Gegenftand der Darftellung gegeben erfcheint — was hat der Weltenrichter mit der Verherrlichung des Camaldulenferordens zu thun? — fo liegt der Schlufs nahe, dafs er, der geringen Fruchtbarkeit der unmittelbaren Aufgabe fich bewufst, die Geftalt Chrifti einer andern Scene entlehnt hat. Ihm fchwebte ohne Zweifel ein Bild des Weltgerichtes vor Augen, und zwar eine ganz beftimmte Wiedergabe desfelben, die Freske des Fra Bartolomeo in S. Maria nuova in Florenz. Hier fah Raffael das Motiv ab, welches er in dem Gewande Chrifti wiederholte, den quer über den Schoofs liegenden weit hinausragenden Mantelwulft, bei Fra Bartolomeo durch den darunter fich bergenden

Engel gerechtfertigt; hier entdeckte er die Kunſt, die Compoſition nach groſsen Linien zu gliedern, die einzelnen Gruppen mit regelmäſsigen geometriſchen Figuren zu umſchreiben. Kaum bedarf es des Hinweiſes auf eine Oxforder Handzeichnung (Br. 15), welche auſser Naturſtudien für die Hände des h. Johannes und den Kopf des h. Placidus eine bei aller Flüchtigkeit doch deutliche Skizze der Reiterſchlacht Leonardo's enthält, um die Florentiner Herkunft der Freske in San Severo darzuthun. Der groſsartige Raumſinn, die architektoniſche Geſetzmäſsigkeit der Anordnung, die feierliche Symmetrie bei aller Lebensfülle und Naturwahrheit der Einzelgeſtalten ſind der umbriſchen Schule ebenſo fremd wie ſie den eigenthümlichen Vorzug der florentiner Kunſt bilden. Durch Giotto und ſeine Schule wurde dieſer der Wandmalerei beſonders entſprechende Stil hier feſt begründet und lebte, nachdem er im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts



Gewandmotiv vom Jüngſten Gericht des Fra Bartolommeo.

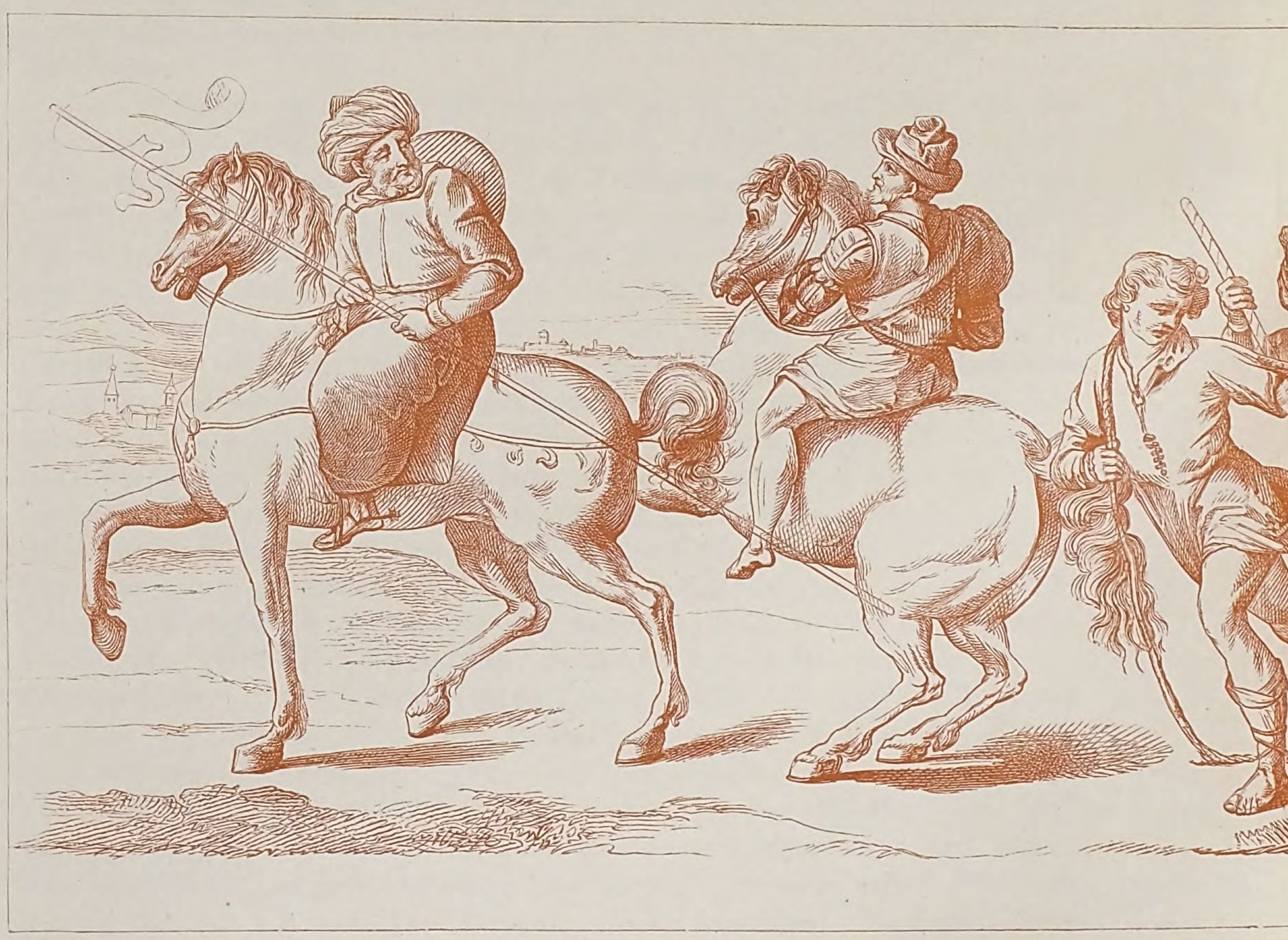


Gewandmotiv aus Raffael's Fresco in S. Severo zu Perugia.

über dem Streben, der äuſſeren Formenwelt Herr zu werden und die techniſchen Mittel zu erweitern, eine Lockerung erfuhr, in Domenico Ghirlandajo's Werken am Schluſſe der Quattrocento wieder auf. Die Krönung Mariä in der Kirche S. Maria Novella zeigt den geſchloſſenen, aber durch leichte Verſchiebungen von allem Steifen und Lebloſen befreiten Gruppenbau, welcher dann bei Fra Bartolomeo in S. Maria Nuova und weiter bei Raffael in S. Severo wiederkehrt. Nicht vom bloſsen Hörenſagen konnte dieſer die Herrſchaft über die neue Kunſtweiſe ſich aneignen, ſondern nur durch unmittelbares Studium der Vorbilder erwerben. So ſetzt alſo das Frescobild in S. Severo Raffael's längeren Aufenthalt und Einbürgerung in Florenz voraus. Von einer Reiſe Raffael's nach Florenz, bevor er das Werk in San Severo begann, berichtet auch Vaſari, nur daſs er ſie von kurzer Dauer ſein und ihr wieder ein langes Verweilen in Urbino und Perugia folgen läſst. Urkunden, welche Vaſari's Angaben beſtätigen oder widerlegen, ſind bis jetzt nicht gefunden worden. So bleibt der äuſsere Wechſel im Daſein in Einzelheiten nicht ganz ſicher geſtellt. Doch wirft dieſe Unbeſtimmtheit keinen Schatten auf den Entwickelungsgang des Künſtlers. Aus ſeinen im Jahre 1505 geſchaffenen Werken geht mit aller nur wünſchenswerthen Gewiſsheit hervor, daſs er damals in der florentiniſchen Kunſtwelt ſich bereits voll-

kommen heimifch fühlte und florentinifche Kunftwerke längft mit eigenen Augen ftudirt hatte. Aber auch jetzt hielt Raffael die Verbindung mit feinem alten Lehrer aufrecht. Wir befitzen aus dem Jahre 1505 aufser der Freske von S. Severo noch ein anderes Werk Raffael's. Den Auftrag, für das Nonnenklofter S. Antonio in Perugia ein grofses Altargemälde zu malen, vollführte er in diefem Jahre. Die thronende Madonna, in einen blauen mit Goldfternen geftickten Mantel gehüllt, hält das bekleidete Chriftuskind auf dem Schoofse, welches dem kleinen, die Thronftufen auffteigenden Johannes den Segen ertheilt. Zu Seiten des reich gefchmückten Thrones ftehen links die hh. Catharina und Petrus, rechts Dorothea und Paulus.

Die Rückficht auf den Gefchmack der Befteller mochte Raffael zum Beharren bei dem Hergebrachten bewogen haben. Sowohl die Haupttafel wie das Halbrund darüber (Tympanon), mit dem Bruftbilde des fegnenden Gottvaters inmitten eines Engelkreifes bewegen fich überwiegend in den alten Schulgeleifen. Erft als er an die Predellenbilder ging, athmete er wieder auf und gewann die volle künftlerifche Freiheit. Sie ftellen Chriftus auf dem Oelberge, die Kreuztragung und die Klage um den Leichnam Chrifti dar und befinden fich gegenwärtig im Privatbefitz in England, während die Madonna das Eigenthum der Londoner Nationalgalerie wurde. Die Compofition der Kreuztragung, die gerühmtefte von allen, ift nur durch eine treue Nachzeichnung in Florenz zugänglich. Sie zerfällt ziemlich deutlich in drei Gruppen. Zwei Reiter, wie Türken gekleidet, führen den Zug an. Der fefte Sitz auf den kräftigen Roffen, die kühnen Bewegungen der letzteren weifen darauf hin, dafs Raffael einem Künftlerkreife bereits angehört, in welchem Reiterftudien nicht felten find. Auch der energifche Charakter der Mittelgruppe offenbart den florentiner Einflufs. An einem Stricke, welchen der vorderfte Scherge über die Schulter geworfen hat und mit der Rechten anzieht, wird Chriftus vorwärts gezerrt. Mühfam fchleppt er fich, von der Laft des Kreuzes beinahe zu Boden gedrückt, wenn nicht Jofeph von Arimathia ihm hilfreiche Hand böte und den Schaft des Kreuzes mittrüge. Vier Soldaten, muskelkräftige, ftramme Geftalten begleiten den Zug. Die dritte Gruppe zeigt uns die ohnmächtig zufammenfinkende Maria, von drei Frauen liebevoll geftützt, während Johannes händeringend zur Seite fteht. Für diefe Gruppe nun hat fich Raffael an Perugino's Vorbild gehalten. Nach dem Tode Filippino Lippi's (April 1504) übernahm Perugino die Vollendung einer Kreuzabnahme, welche jener für die Annunziata in Florenz begonnen hatte. Aus diefem Bilde entlehnte Raffael die Frauengruppe. Er bewies dadurch, dafs die Herrlichkeit der florentiner Kunft, fo mächtig fie ihn auch bewegte, doch die Pietät für Perugino unverfehrt liefs, dafs überhaupt fein Uebertritt nach Florenz keinen Sprung in feiner Entwickelung hervorrief. Raffael hat der florentiner Kunft zu einer Zeit bereits Einzelheiten abgelaufcht, in welcher er noch fchlechthin als Schüler Perugino's gilt, und er bleibt in Einzelheiten feinem Lehrer noch treu, nachdem er fich im Grofsen fchon vollftändig dem florentiner Kunftgeifte ergeben hat.



Die Kreuztragung. Von der Predella des Altargemäldes zu S.

Springer, Raffael u. Michelangelo. S. 56.



ntonio in Perugia. Handzeichnung (Cop.) in den Uffizien. Florenz.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

III.

Die Madonnen Raffael's.

Gilt Vafari als gut unterrichtet, fo haben die Schlachtcartons Leonardo's und Michelangelo's, deren Ruhm die weiteften Künftlerkreife durchdrang, den jungen Raffael nach Florenz gelockt. Offenbar ift aber die Quelle der Behauptung nur der Wunfch Vafari's, den Wechfel im Schickfal feines Helden mit einem grofsen Ereigniffe zu verknüpfen, ein Verfahren, welches der hiftorifchen Kunft beffer entfpricht als der hiftorifchen Wahrheit. Raffael's Beziehungen zur florentiner Kunft find älter als die Schlachtcartons, deren Vollendung in das Jahr 1505 angefetzt wird. Dafs aber Raffael, noch während an ihnen gezeichnet wurde, fie zum Gegenftande feiner Studien gemacht hätte, erfcheint wenig wahrfcheinlich. Ueberdiefs lag der heroifche Stil, der grofse plaftifche Zug jener Werke von feinen nächften Zielen weit ab. Wohl übten Michelangelo und namentlich Leonardo auf den jugendlichen Künftler mächtigen Einflufs, aber nicht durch die Schlachtcartons, fondern durch ihre leichteren Schöpfungen, die Madonnenbilder z.B., welche ihm den Wohllaut der einzelnen Geftalten, die Kunft freier Gruppirung in einem neuen Licht offenbarten und zu einer Aenderung der Typen, zu einer Wandlung der Zeichnenweife anregten. Raffael betrieb in feinen florentiner Jahren überwiegend die Tafelmalerei. Die technifchen Fortfchritte, welchen fo viele tüchtige Kräfte in Quattrocento eifrigft nachgegangen, wurden in diefer Kunftgattung am glänzendften verwerthet. Befonders feitdem Leonardo die ftaunenden Genoffen in die Geheimniffe unendlich reizender Farbenpoefie eingeweiht, ftiegen die Oelgemälde zu nicht geringem Anfehen empor. Die Nöthen und Wirren der Zeit engten überdiefs die fonft fo reiche Pflege der Wandmalerei ein; kaum dafs da und dort eine Kirche oder ein Klofter für wenig Geld und gute Worte bei einem Maler ein monumentales Werk beftellten und das in glücklicheren Zeiten Begonnene zu Ende führen liefsen. Der Ueberfchufs der Kunftkraft kam der Tafelmalerei zu Gute. Wirkfame Förderung empfing diefelbe auch durch die gerade jetzt erwachende Sammelluft von Privatperfonen. An die Stelle der Körperfchaften, welche ehedem die Kunftpflege in Händen hielten, traten einzelne Liebhaber, die in ihrem »ftudio« oder »camerino« gern dem Auge gefällige Gemälde fammelten und am Bilderbefitze fich freuten. Selbftverftändlich erfchienen ihnen gemalte Tafeln wegen des gröfseren Farbenreizes, wegen ihrer leichteren Beweglichkeit und weil fie mühelos vertaufcht werden konnten

befonders begehrenswerth. Diefer Umfchwung der Verhältniffe berührte auch Raffael in Florenz und liefs ihn beinahe ausfchliefslich Tafelbilder malen. Sein Wirken während der florentiner Jahre bewegt fich fogar in noch engeren Grenzen. Die Gegenftände, welche er mit Vorliebe auf den Tafeln vorführt, find vorzugsweife Madonnen und heilige Familien, fo dafs gar nicht weit von der Wahrheit abweichen würde, wer feine florentiner Thätigkeit unter dem Titel »Raffael's Madonnenmalerei« umfafste.

So lange die Anregungen der umbrifchen Schule ausfchliefslich Raffael's Phantafie beherrfchten, hat er nur ein einziges bedeutendes Madonnenbild felbftändig gefchaffen, die zierlich feine Madonna Conneftabile, welche leider vor wenigen Jahren nach Petersburg verkauft und auf diefe Weife aus der Sehweite der Kunftkreife Europa's gerückt wurde. Während feiner römifchen Periode gab zwar Raffael dem Madonnenideale zu wiederholten Malen Leben und Körper; aber abgefehen davon, dafs in den fpäteren Madonnen häufig nur ältere florentiner Entwürfe ausklingen und in vielen Fällen die Ausführung Schülerhänden anheim fiel, können für diefe Zeit Tafelbilder niemals als die Hauptfchöpfungen des Meifters angefehen werden. Gerade die beften unter ihnen ftehen unter dem Banne der Frescomalerei, in welcher Raffael's vollkommen gereifte Natur ihre höchfte Befriedigung fand. In den florentiner Jahren treten die Madonnenbilder nicht allein in Bezug auf ihre Zahl in den Vordergrund: fie find auch die Schule, in welcher die Phantafie des Künftlers ihre volle Freiheit und Selbftändigkeit gewinnt. Man möchte zwar bei dem erften rafchen Ueberblicke glauben, dafs Raffael's Entwickelung in Florenz einen Rückfchritt gethan. Die figurenreichen, kunftvoll gegliederten Compofitionen feiner Jugendzeit weichen einfachen, fcheinbar kunftlofen Gruppen, welche das Auge des Malers der Natur, der unmittelbaren Umgebung abgelaufcht und treu auf die Tafel übertragen hat. Aber jene Compofitionen beruhten auf fremden Vorlagen, in diefen einfachen Gruppen fpiegelt fich bereits hell und klar die fchöpferifche Begabung des Mannes, welcher feinem Werke das Gepräge der Naturnothwendigkeit und der vollkommenften Wahrheit aufdrückt, fo dafs darüber feine Perfönlichkeit zurücktritt, und welcher daffelbe zugleich fo mufterhaft geftaltet, dafs es die Phantafie fpäterer Gefchlechter zu dauerndem Beharren in den einmal feftgezogenen Geleifen zwingt.

Durch Raffael ift das Madonnenideal Fleifch geworden. Pikantere, durch das Beimifchen naturaliftifcher Züge gefälligere Darftellungen mochten wohl einzelnen fpäteren Malern noch gelingen; keiner aber hat das Wefen der Madonna fo tief gefafst, fo reiche Züge in demfelben erkannt wie Raffael. Er löfte die Madonna von dem kirchlichen Boden ab und hob fie aus dem befonderen Glaubenskreife zu allgemeiner menfchlicher Bedeutung empor. Die Verwandlung erfolgte nicht rauh und gewaltfam. Wecken auch Raffael's Bilder keine ftreng religiöfe Andacht, üben fie auch keine Zeichen und Wunder, fo laffen fie doch einen frommen Ton leife anklingen. Denn die Eigenfchaften, welche der gläubige Sinn in Maria verehrte, werden nicht verneint, fondern nur aus der dunklen und vielfach dumpfen Welt der kirchlichen Bekenntniffe in das Reich lichter, allgemein und unmittelbar anfprechender Empfindung übertragen.

Auch Raffael fchildert die hohe und reine Frau, indem er uns die jugend-

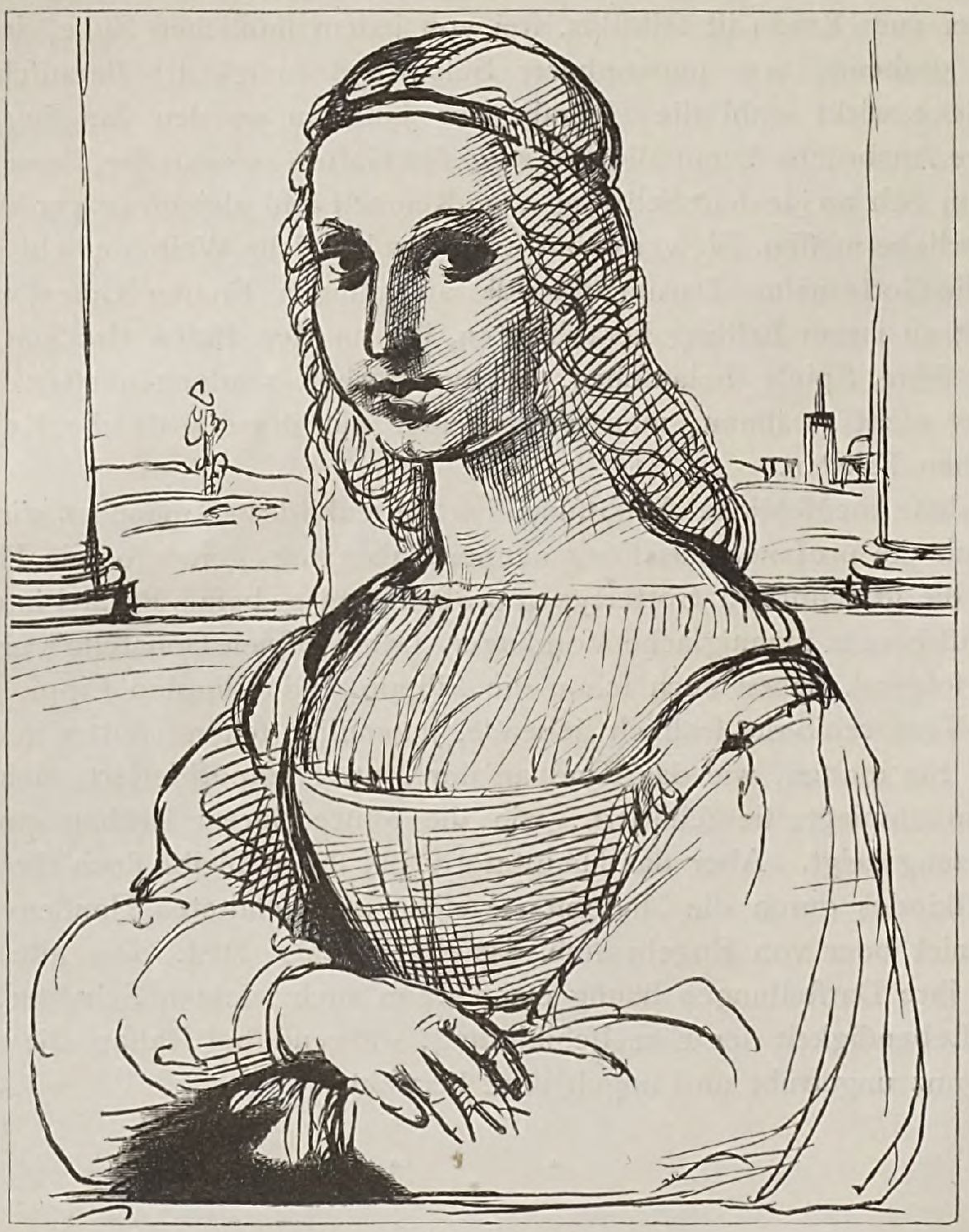
liche Mutter, die ſich eins fühlt mit ihrem Kinde, ihre Freuden und Seligkeiten vor die Augen führt. Frei von allem Irdiſchen und Sinnlichen faſste die kirchliche Lehre die Mariennatur auf und hüllte ſie demgemäſs in ein geheimniſsvolles Myſterium ein. Auf dieſem Wege kann ihr die Kunſt, welche jeden Inhalt in durchſichtige Formen kleidet, nicht folgen. Sie bietet aber in ihrer Weiſe vollkommenen Erſatz, ja giebt in menſchliche Wahrheit verklärt wieder, was der Volksglaube vielfach verworren und in ſich widerſpruchsvoll bietet. Die Liebe der Mutter zum Kinde iſt ſelbſtlos, frei von jedem ſinnlichen Zuge, keuſch und dennoch glühend, von unnennbarer Süſse und Innigkeit. Berauſchender im Augenblicke wirkt wohl die Hingabe der Jungfrau an den Jüngling, einzelne zärtlichere Ausbrüche kennt die Neigung der Gatten zu einander, keine Empfindung kann ſich an idealem Schwunge, an Reinheit und gleichmäſsiger Wärme mit der Mutterliebe meſſen. Sie verſchönt ſelbſt das häſsliche Weib, ſie hebt die ſchöne Frau in die Gottesnähe. Darum üben die anmuthigen Frauen Raffael's, die hold verſchämt zu ihrem Erſtling herabblicken, ihn an den Buſen drücken, ſein Erwachen, ſeine Spiele belauſchen, einen wahrhaft madonnenhaften Eindruck. Man betet nicht zu ihnen, man athmet aber mit ihnen göttliche Reinheit und himmliſchen Frieden.

Für dieſe menſchliche Auffaſſung des Marienbildes — mancher wird ſie vielleicht auch die profane Auffaſſung nennen, aber nur geradeſo wie Phidias und Polyklet die griechiſchen Göttertypen profaniſirten — beſaſs Raffael in der florentiner Kunſt bereits mannigfache Vorgänger. Dem Beiſpiele Donatello's und anderer Plaſtiker folgend, haben auch ſchon die Filippo und Filippino Lippi, die Botticelli und Verrocchio die fröhlich liebende, jugendlich ſchöne Mutter in das Leben gerufen. Sie malten, wie das Kind an der Mutter emporklettert, ſich an dieſe zärtlich anſchmiegt; ſie ſchildern, wie die Mutter ihrem Erſtling eine Frucht, ein Spielzeug zeigt. Aber das Hauptmotiv bei ihnen bleibt doch die Anbetung des Chriſtkindes durch die Madonna, welche mit gefalteten Händen vor demſelben kniet oder von Engeln ſich dasſelbe reichen läſst. Die alte Tradition wirft auf ihre Darſtellungen häufig einen wenn auch leichten Schatten, bei aller friſchen Lebendigkeit der Einzelſchilderung, während bei Raffael die neue Auffaſſung ganz ungetrübt und ungehemmt herrſcht.

* * *

Mit welchem raſtloſen Fleiſse und unermüdlichem Eifer giebt ſich aber auch der Künſtler ſeiner Aufgabe hin! Nur einen geringen Theil der Madonnenbilder hat Raffael in Farbe ausgeführt. Die überwiegende Zahl ſeiner Mariencompoſitionen blieb im Zuſtande des Entwurfes und konnte erſt in den letzten Jahren, ſeitdem die Photographie die Handzeichnungen alter Meiſter weiteren Kreiſen zugänglich machte, in ihrem vollen Werthe erkannt worden. Denn in dieſen oft nur mit der Feder flüchtig ſkizzirten, oft mit dem Siberſtift in den Umriſſen ſorgfältig geführten oder durch aufgehöhte Lichter mehr maleriſch behandelten Zeichnungen offenbart ſich nicht allein der unerſchöpfliche Reichthum der Raffaeliſchen Phantaſie, welche ſelbſt bei eng begrenztem Inhalt in immer neuen Formen

ſich ergeht, in ihnen enthüllt ſich auch am deutlichſten der Einfluſs, welchen die florentiner Kunſt auf Hand und Auge Raffael's übte. Er erſtreckt ſich von techniſchen Aeuſserlichkeiten, wie der Wahl farbigen Papiers, wodurch eine weiche, angenehme Mittellage für die ganze Zeichnung gewonnen wird, bis zu den in höherem Maſse belebten Kopftypen und den freieren Bewegungsformen. Wie ſehr ihn namentlich Leonardo feſſelte und in ſeine Zauberkreiſe zog, er-



Federzeichnung im Louvre.

kennt man ungleich ſchärfer aus ſeinen Zeichnungen als aus ſeinen Gemälden, in welchen er der Malweiſe des groſsen Lombarden ſich doch nur auf ganz mittelbarem Wege näherte. Und in den Zeichnungen wieder iſt es nicht ſo ſehr die Gruppe als die Einzelgeſtalt, in welcher ſich Leonardo's Muſter abſpiegelt. Von der Stärke des Wiederſcheines überzeugt man ſich am beſten, wenn man das eine oder andere Blatt aus der florentiner Zeit zur Hand nimmt, z. B. das Frauenbild in der Liller Sammlung (Br. 81) auf grünlichem Tonpapier mit dem Silberſtift ausgeführt oder noch beſſer die Federzeichnung im Louvre (Br. 255),

welche in der Haltung an das Porträt der Maddalena Doni erinnert; nur hat Raffael die Umriffe im Bilde kräftiger, das Oval voller gehalten. Die Natur des Modelles bedingte auf dem Louvreblatte die Zeichnung der Augen, fie find offen, grofs und rund. In der freier behandelten Skizze in Lille dagegen erfcheint der Augenauffchlag Leonardo abgelaufcht, in beiden Fällen für den üppigeren Mund und das kräftigere Kinn fein Vorbild angerufen. Auch die Wendung des Körpers, die Behandlung der übereinander gelegten rundlichen Hände auf der Porträtzeichnung in Louvre bezeugen das fleifsige Studium Leonardo's.



Sog. Schwefter Raffael's. Silberftiftzeichnung. Sammlung Malcolm in London.

Wie Raffael allem Unvermittelten, Stürmifchen ftets fremd blieb, fo hielt er auch jetzt, da es fich darum handelte, die florentiner Eindrücke für das Madonnenideal zu verwerthen, Maafs und Ziel feft. Den zart verfchämten Ausdruck giebt er nicht auf und bewahrt auf diefe Art den Zufammenhang mit feiner perfönlichen Ueberlieferung. Nur allmählich dringt der fröhliche Zug und die gröfsere Fülle in die Formen und gewinnen die Bewegungen Kraft und Freiheit. Eine Silberftiftzeichnung in der Sammlung Malcolm in London, welche Raffael noch öfter wiederholt hat, lehrt uns fein Madonnenideal, wie es ihm am

Anfange feiner florentiner Zeit vorfchwebte, kennen. Das Blatt galt früher für das Porträt von Raffael's Schwefter. Ganz ohne Grund; nur in einem Punkte war diefe Meinung im Rechte, dafs das Bild ein genaues Naturftudium voraus-fetzt und feine Hauptzüge einer lebendigen Perfönlichkeit entlehnt find. Es ift kein blofser Modellakt, vielmehr von dem Künftler aus der Erinnerung gezeichnet und den Madonnentypen angepafst. Blofs den Kopf bis zum Schulteranfatz hat Raffael wiedergegeben. Das Haar in der Mitte glatt gefcheitelt, mit einem dünnen Schleier bedeckt, ift hinter das Ohr zurückgeftrichen, der Blick erfcheint gefenkt, das Geficht, faft ganz von vorne genommen, leife nach links geneigt. Raffael hat diefen Kopf auf keinem Madonnengemälde wiederholt, wohl aber den meiften feiner florentiner Madonnenköpfe zu Grunde gelegt.

* * *

Gar grofsen Dank würden wir Vafari zollen, wenn er die genaue Zeitfolge der Raffaelifchen Madonnen niedergefchrieben hätte. Sein Schweigen fagt uns, dafs fchon zu feiner Zeit die Tradition darüber ftumm war. Er begnügt fich, die Madonna mit dem Stieglitz (Gal. Uffizj) näher zu fchildern und dafs fie Raffael feinem Freunde Lorenzo Nafi zum Hochzeitsgefchenk beftimmt hatte, anzugeben. Er erwähnt fodann und befchreibt die Madonna Canigiani (München), erzählt, dafs Raffael für den Herzog Guidobaldo von Urbino zwei kleine, nicht näher bezeichnete Madonnenbilder gemalt habe, und verfichert, dafs bei Raffael's Weggang von Florenz ein unvollendetes Madonnengemälde von Ridolfo Ghir-landajo fertig gemalt wurde. Das ift die ganze Kunde, die wir Vafari über Raffael's florentinifche Madonnen verdanken. Die Infchriften auf den Gemälden felbft, fonft eine fichere Handhabe für die Zeitbeftimmung, bieten nur eine ge-ringe Hilfe. Vier Madonnen hat Raffael mit der Jahreszahl verfehen: die Madonna im Grünen (Wien), die Madonna mit dem Lamme (Madrid), die belle jardinière (Paris) und die Madonna Niccolini (Lord Cowper in Panshanger). Das Unglück will aber, dafs mit Ausnahme des letzten Datums (1508) alle anderen verfchie-den gelefen werden und in der That die vollftändige Deutlichkeit vermiffen laffen. Ist das Wiener Gemälde 1505 oder 1506, die Madonna mit dem Lamme 1506 oder 1507, die giardiniera 1507 oder 1508 gemalt worden? Der Streit dar-über kann, wenn blofs die Infchriften zu Rathe gezogen werden, die Werke felbft überdauern. Dem Stilgefühle allein mufs die Entfcheidung überlaffen bleiben; gewifs nur mit Zögern und unter Vorbehalten, wenn man erwägt, dafs der in Stufen abzutheilende Zeitraum nur wenige Jahre beträgt, und der Glaube an eine folche mechanifch regelmäfsige Stufenleiter der Entwickelung überhaupt auf der gröbften Verkennung der Menfchennatur beruht. Ein chronologifches Verzeichnifs der Madonnen Raffael's erweift demnach gedankenarmen Sammlern bei dem Einordnen ihrer Schätze wohlthätige Hilfe, kann aber auf wiffenfchaft-lichen Werth nicht den geringften Anfpruch erheben.

Fehlen uns nun auch genauere Nachrichten über die Aufeinanderfolge der einzelnen Madonnenbilder, fo gebieten wir dafür über einen defto reicheren Stoff, die innere Entwickelung des Meifters, wie fich diefelbe auf dem begrenzten

Gebiete dieses Darstellungskreises abspiegelt, anschaulich zu gestalten. Die Handzeichnungen erscheinen in diesem Falle mit den Gemälden gleich berechtigt, ja treten theilweise wegen ihrer gröſseren Zahl und reicheren Mannigfaltigkeit in die erste Linie. Wir werden gleichsam in die Werkstätte des Meisters selbst eingeführt und sind Zeugen von dem lebendig organischen Schaffen desselben. Da greift er zurück in die eigene künstlerische Vergangenheit und holt ein älteres Motiv hervor, um ihm wieder frisches Leben einzuhauchen; hier zeigt er sich von der neuen Umgebung erfaſst und zu einer Reihe von Darstellungen begeistert, mit welchen eine höhere Entwickelung seiner Natur beginnt, welche aber auch zuweilen, mit jenen älteren Motiven harmonisch verknüpft, den Abschluſs einer Periode bedeuten. Oft erscheint ein Entwurf dem Keime vergleichbar, aus welchem durch Spaltung mehrere selbständige Organismen hervorgehen; oft wieder bemerkt man, wie erst nach wiederholten Ansätzen die künstlerische That gelingt, und vielfache Entwürfe nur langsam zu einer endgiltigen, befriedigenden Darstellung sich zusammenschlieſsen, zu welcher jene sich nur wie Versuche und Anfänge verhalten.

Das einfachste, von Raffael ohne Zweifel am frühesten selbständig verkörperte Madonnenmotiv dürfte die Maria mit dem Buche sein. Als Muster der Frömmigkeit wurde sie im Mittelalter mit Vorliebe in heiligen Büchern lesend geschildert. Die Leselust und Gebetfreude theilt sie dem Christkinde mit. In dem Rundbilde in Petersburg aus dem Hause Connestabile, welches noch vollständig unter dem Einfluſs der umbrischen Schule gemalt erscheint, hat Raffael das Motiv der lesenden Madonna zum ersten Male verkörpert. Maria, aufrecht stehend, nur mit dem Oberkörper sichtbar, den Mantel über das Haupt gezogen, hält nach links ausschauend das Kind vor sich und stützt es mit der Linken, während in der Rechten das aufgeschlagene Gebetbuch ruht, in welches Christus andächtig hineinblickt. Eine anmuthige Landschaft, durch einen Fluſs belebt, allmählich gegen schneebedeckte Berge am Horizonte ansteigend, bildet den Hintergrund. Licht und klar in der Färbung, nicht durch Contraste wirkend, dagegen durch den feinen Schmelz, den durchaus festen Auftrag der Töne ausgezeichnet, bildet dieses Werk den vielverheiſsenden Anfang einer langen glorreichen Reihe von Madonnenschilderungen. Das Motiv der Maria mit dem Buche lebte auch in der neuen florentiner Umgebung in Raffael's Phantasie. Zwei Zeichnungen, welche mit Recht in die erste florentiner Zeit verlegt werden, wiederholen dasselbe mit leichten Abweichungen. Mitten in der leicht angedeuteten Landschaft sitzt die Madonna, das Christuskind auf dem Schoſse, welches die Hände gefaltet hat und den Kopf wendet, um in dem von der Mutter gehaltenen Gebetbuche mitzulesen. Das ist der Inhalt einer (überarbeiteten?) Federzeichnung im Louvre (Br. 250). Noch viel bedeutender ist ein kleines Blättchen in Oxford (Br. 10), welches durch die Rahmenlinien, sowie durch den Umstand, daſs die Rückseite das Studium des Christkindes noch einmal im gröſseren Maſsstabe zeigt, ganz wie der Entwurf zu einem Gemälde sich ausnimmt. Auch hier spielt die Scene in offener Landschaft. Am Ufer eines Sees baut sich ein Schloſs mit Thürmen und Mauern auf. Die Madonna, von vorn gesehen, umfaſst mit der einen Hand das auf ihrem Schooſse sitzende

nackte Chriſtkind und hält mit der anderen das Gebetbuch, deſſen Blätter das Kind wendet; nicht zum Spiele, ſondern wie der nach oben gerichtete fromme Blick andeutet, um in der Andacht fortzufahren. Dieſer Zug, welcher auch pſychologiſch etwas Gezwungenes hat, fand in den friſchen, lebensvollen florentiner Anſchauungen keine Förderung. Mehr Kind, mehr Mutter ſcheint die Mahnung gelautet zu haben, die ſich der junge Künſtler ſelbſt gab. Ihren Erfolg zeigt eine weitere Reihe von Handzeichnungen. Auf einem Blatte in Lille (Br. 54) entwarf Raffael mit dem Silberſtifte zu wiederholten Malen das Motiv



Federzeichnung in Oxford.

der leſenden Madonna. Sie ſelbſt erſcheint wenig verändert, wohl aber das Chriſtkind in Haltung und Bewegung naiver und natürlicher gedacht. Mit beiden Händen hat es das Buch erfaſst und hebt nun den Kopf gleichſam fragend zur Mutter empor. Von dem urſprünglichen Andachtsbilde iſt der Künſtler ſchon weit entfernt, ſein Ziel faſt ausſchlieſslich bereits die freie Wiedergabe der menſchlich ſchönen Beziehungen, des innigen Zuſammenhanges, welcher zwiſchen Mutter und Kind waltet. Einen weiteren Schritt in dieſer Richtung wagen Zeichnungen in Wien und Oxford. Auf einer Federzeichnung in der Albertina, einem flüchtig aber wunderbar geiſtvoll und lebendig hingeworfenen Blatte, (Br. 151) ſitzt die Madonna mit angezogenen Beinen auf der Erde. Sie hat den

Kopf zur Seite gewendet und lieſt eifrig im Gebetbuch, was aber das zwiſchen ihren Knieen ſtehende Chriſtkind nicht dulden will. Es ſtreckt ſich und greift mit der Hand nach dem Buche, um die Aufmerkſamkeit der Mutter von dieſem ab und auf ſich zu lenken. Einen ähnlichen Vorgang ſchildert eine Skizze in der Ecke eines Oxforder Blattes, das leider nur im kleinſten Formate bei Fiſher (Facſimiles of original ſtudies by Raffaele) nachgeſehen werden kann. Die Madonna



Federzeichnung in der Albertina. Wien.

hat hier die hockende Stellung verlaſſen und einen erhöhten Sitz eingenommen. Das Chriſtkind, zwiſchen ihren Beinen ſtehend, an ihr Knie angelehnt und den einen Fuſs leicht gehoben, ſtreckt den Arm gegen das Buch aus, in welchem die Madonna bisher aufmerkſam las. Immerhin ſpielt noch das Buch in dieſen Darſtellungen die verknüpfende Rolle. Ganz nebenſächlich und zuſätzlich tritt es dagegen in einer Federzeichnung in Wien (Br. 153) auf. Das Kind iſt an der ſitzenden Mutter emporgeklettert, ſteht nun auf ihrem Schooſse und ſtreichelt ſie. Die Madonna hält nun das Buch, in welchem ſie geleſen hatte, weit von ſich und giebt ſich rückhaltlos den Liebkoſungen des Kindes hin. Es verdient wohl bemerkt zu werden, daſs Raffael zunächſt die Madonna mit dem Buche

immer nur in flüchtigen Zeichnungen entwarf, auf eine Ausführung in Farben aber verzichtete. Erſt ſpät und nur in Verbindung mit einem anderen ſtärkeren Motive begegnet ſie uns unter ſeinen florentiner Bildern. Für die Madonna Colonna (Berlin) benutzte er das Buchmotiv und zwar in ähnlicher Weiſe, wie auf der zuletzt erwähnten Wiener Zeichnung, welche denn auch in der That zu dem Gedankenkreiſe gehörte, aus welchem die Madonna Colonna hervorgegangen iſt. Damit ſoll natürlich nicht behauptet werden, daſs die angeführten Zeich-



Federzeichnung in der Albertina. Wien.

nungen eine Stufenleiter bilden, welche ſchlieſslich in dem Gemälde der Madonna Colonna endigte, wie denn überhaupt der Glauben gebannt werden muſs, als ob Raffael unausgeſetzt an der Entwickelung eines Motives arbeitete und erſt, nachdem er daſſelbe erſchöpft hatte, ein anderes in Angriff nahm. So mechaniſch regelrecht wirkt und ſchafft die Phantaſie keineswegs. Der wirkliche Vorgang war vielmehr ſo, daſs Raffael heute einen künſtleriſchen Gedanken faſste und ihm Leben und Körper einzuhauchen anfing, morgen aber vielleicht von einem anderen ergriffen wurde, der dann die nächſte Thätigkeit in Anſpruch nahm. So kreuzten ſich und ſchnitten ſich die verſchiedenen Gedanken und Entwürfe, ohne daſs über ihre Aufeinanderfolge irgend welche inneren Gründe entſcheiden.

Vollends die endgiltige Ausführung einer Skizze in Farben erfcheint überwiegend von äufseren Bedingungen abhängig. Nur das Eine darf als gewifs gelten: wenn Raffael auf einen, bereits einmal in die künftlerifche Form gefafsten Gedanken zurückkommt und ihn wiederholt durcharbeitet, fo mufs in diefen neuen Verkörperungen nach irgend einer Richtung der Fortfchritt offenbar werden. Denn in feiner Phantafie haften die früheren Entwürfe feft — kein grofser Künftler ift vergefslich — und helfen die neuen Formen beftimmen. In diefem pfychologifchen Sinne darf man die nach dem höheren Grade der Vollendung beftimmte Reihenfolge von Entwürfen eines Bildmotivs als auch der Zeitfolge wefentlich entfprechend bezeichnen.

* * *

Eine zweite innerlich verwandte Gruppe von Skizzen und Gemälden fchildert das ftill innige Zufammenleben von Mutter und Kind, welche unbekümmert um die übrige Welt vollkommen fich felbft genügen und die Seligkeit der ungetrübten Hingabe an einander geniefsen. Die Madonna, bald ftehend, bald fitzend, hält das Kind in ihren Armen, unterftützt es, wenn es fich aufrichten, die Mutter umhalfen, an ihre Bruft fich anfchmiegen will. Den Ausgangspunkt für diefe Auffaffung entdecken wir in den Madonnenbildern aus älterer Zeit, welche die Mutter Gottes darftellen, wie fie das Chriftkind den Gläubigen zur Anbetung vorweift. Beide werden nun in menfchlichere Beziehung gebracht und einander innerlich und äufserlich genähert. Das erfte Beifpiel diefer Auffaffung bei Raffael bietet eine Handzeichnung in Florenz (Br. 517). Die Madonna, beinahe bis zum Knie fichtbar, fteht aufrecht in der Mitte des Rundes, in welches der Künftler, wie die Kreislinien andeuten, offenbar die Gruppe verlegen wollte. Sie hat den Kopf, von welchem der Mantel über die linke Schulter den Arm halb verhüllend herabfällt, leicht zur Seite geneigt und ftützt mit der Rechten das Kind. Für die Linke hat Raffael die endgiltige Bewegung noch nicht gefunden. Defto beftimmter ift das Chriftkind gezeichnet. Mit beiden Händen hält es fich an der Madonna feft, ftemmt das eine Bein gegen den Leib derfelben und läfst das andere mehr hängen, um die Laft zu erleichtern und eine gröfsere Sicherheit der eigenen Lage zu gewinnen. Wenn in der Madonna vielleicht noch der ältere umbrifche Typus anklingt, fo offenbart dagegen das Kind fchon eingehende Naturftudien und einen liebevollen frifchen Blick für das umgebende Leben. Das Blatt verdient eine befondere Aufmerkfamkeit, da in demfelben die beiden früheften florentiner Madonnen Raffael's wurzeln, die Madonna del Granduca und die in Panshanger bewahrte Madonna des Lord Cowper. In der Stimmung und allgemeinen Haltung, in der Anordnung des Mantels der Maria geht die Madonna del Granduca mit der Zeichnung zufammen, dagegen kehrt das Chriftkind der Skizze in der Madonna Lord Cowper's wieder. Beide Gemälde find organifche Schöpfungen und nicht etwa durch mechanifche Theilung der Zeichnung entftanden. Diefe bildet nur den Keim, in welchem noch unentwickelt beifammen liegt, was die weitere und tiefere Thätigkeit der Phantafie für fich felbftändig macht. D i e M a d o n n a d e l G r a n d u c a, fo benannt, weil fie ehemals in den Gemächern des Grofsherzogs von Toscana prangte, gehört jetzt

zu den gröfsten Zierden der Pitti-Galerie. Mit leichter Farbe gemalt, überaus fein modellirt, feffelt das Gemälde vor Allem durch die noch halbverhüllte Schönheit der Madonna, die faft kaum die Augen aufzufchlagen und an dem Kinde fich nur hold verfchämt zu freuen wagt. Diefes felbft, von der Mutter



Federzeichnung in den Uffizien. Florenz.

mit beiden Händen feftgehalten, nach aufsen blickend, befitzt fchon ganz den Liebreiz, der feitdem allen Raffael'fchen Kindergeftalten innewohnt.

Die Madonna des Lord Cowper, am Ende des vorigen Jahrhunderts in Florenz erworben, macht noch mehr als die Madonna del Granduca den Eindruck einer geiftreichen Improvifation, in welcher die zu einem leuchtenden Gefammtton geftimmte, in den Gewändern lafirte Farbe ftets gleich zeichnend

aufgetragen wird. Auf einer Steinbank in einer freundlichen Landſchaft — die Madonna del Granduca hat einen einfarbigen dunklen Hintergrund — ſitzt die Madonna mit dem Chriſtkinde, welches auf den Schooſs der Mutter



Madonna del Granduca in der Galerie Pitti. Florenz.

emporgeklettert iſt, den einen Fuſs auf die Hand der Madonna geſtellt hat, ſie umhalſt, und dabei aus dem Bilde herausblickt, als wollte es den Beſchauer zum Zeugen ſeiner fröhlichen Zärtlichkeit machen.

Geradezu unerſchöpflich erſcheint dieſes Motiv, überaus fruchtbar an mannigfachen Wendungen und Bewegungen, welche aber alle in dem Ausdrucke zärtlicher Mutterliebe ſich vereinigen. Auch die Beſteller werden offenbar nicht

müde, die liebliche Scene des traulichen Vereins von Mutter und Kind zu bewundern. Zu wiederholten Malen kam Raffael während ſeiner florentiner Jahre darauf zurück, nicht allein in Zeichnungen, ſondern auch in zahlreichen, berühmten Gemälden. Unter den Zeichnungen dürfte das in Biſter mit der Feder ausgeführte Blatt in Oxford (Br. 22) den Preis gewinnen. Die Madonna, deren Kopf



Biſterzeichnung in Oxford.

vom reinſten Oval umriſſen iſt und dennoch die friſche unmittelbare Lebensfülle bewahrt hat, ſitzt quer, ſo daſs der Körper nach rechts, der Kopf nach links gewendet iſt. Das Chriſtkind hat glücklich den Schooſs erklommen, hält ſich mit beiden Händen an der Mutterbruſt feſt und blickt nach der linken Seite aus, als ob von dort ſeine Aufmerkſamkeit angeregt würde. Mit welcher ſpielenden Leichtigkeit Raffael das angeſchlagene Thema zu wechſeln verſtand, beweiſen verſchiedene Blätter, in welchen er gleichſam in Geſchwindſchrift ſeine Madonna-

gedanken verkörperte. Als Beifpiel mag das Blatt in der Albertina in Wien (Br. 160) gelten. Ganz flüchtig, aber doch ausdrucksvoll und die Wirkung ficher beherrfchend, hat er mehrere Madonnen auf demfelben entworfen: wie das Kind nach der Bruft greift, diefe ihm gereicht wird, wie es die Mutter innig umarmt, gefättigt wieder dem Spiele fich zukehrt. Die Anklänge an ausgeführte Bilder werden mühelos entdeckt. Man bewundert die Mannigfaltigkeit innerhalb enger



Madonnenftudien in der Albertina.

Grenzen, den unermüdlichen Sinn des Künftlers, dem Grundgedanken immer wieder neue Züge abzulaufchen; aber gröfseres Staunen erweckt noch die Kraft, die fich in jedem einzelnen Falle ganz und gefchloffen giebt, fo dafs man ftets das Befte, was der Künftler zu leiften vermag, zu fehen glaubt und niemals die Spuren der Abfpannung, fo leicht fonft durch die Wiederholung eines Gegenftandes hervorgerufen, bemerkt. Diefes gilt fowohl von der Madonna aus dem Haufe Orleans, wie von der Madonna Tempi, von der Madonna Niccolini, wie

von der Madonna Colonna, von der Bridgewater-Madonna, wie von jener der Mifs Burdett Coutts, welche alle zwar verfchiedenen Jahren aber dennoch einem verwandten Gedankenkreife angehören.

* *
*

Die Madonna aus dem Haufe Orleans, welche jüngft wieder in den Befitz eines Gliedes diefer Familie, des Herzogs von Aumale, gelangte, nachdem fie Philipp Egalité mit vielen anderen Kunftfchätzen, um fchmutzige Spielfchulden zu bezahlen, 1792 in London hatte veräufsern müffen, nimmt keinen grofsen Raum in Anfpruch. Diefe geringe Höhe (29 Cm. auf 21) genügt aber, wie bei der Madonna Conneftabile und der Madonna mit dem Lamme in Madrid doch vollkommen, um den ganzen Zauber der Anmuth und des Liebreizes über die Mariengeftalt zu ergiefsen. Die Madonna, beinahe im Profil gefehen, das reiche Haar unter einen durchfichtigen Schleier wellenförmig zurückgelegt, das eine Bein zu gröfserer Bequemlichkeit erhöht, fitzt in einer (übermalten?) Stube mit dem Chriftkinde auf dem Schoofse. Sie hält und ftützt das Kind ähnlich wie auf dem kleinen Bilde des Lord Cowper. Mit der einen Hand hat fie es umfafst, auf die andere läfst fie feinen Fufs auffetzen und hilft fo dem Kinde, das an ihr emporftrebt und mit beiden Händchen nach dem Bruftfaume greift. Die fchlanken und elaftifchen Körperformen der Madonna kommen dadurch zu befonderer Geltung, dafs der Mantel auf den Schoofs gefunken ift und den Oberkörper nur ein eng an den Leib fich anfchmiegendes Gewand bedeckt, fo dafs die weichen runden Umriffe der Glieder unverhüllt fich zeigen können. Wie bei den meiften Gemälden Raffael's aus diefer Zeit ift die Farbe ganz dünn aufgetragen, kaum in den weifslichen Lichtern etwas kräftiger impaftirt, doch leidet die Modellirung darunter ebenfo wenig wie unter den engen Grenzen des Lichttones, die Raffael innehält. Der Körper des Chriftkindes, das Geficht und der Hals der Madonna, obfchon beinahe fchattenlos, befitzen dennoch die volle Rundung. Um die Harmonie zu wahren, werden auch die Gewänder heller gehalten, das Blau des Mantels und das Roth des Rockes dem Grün und Rofa genähert. Wie das Kind fich abmüht, an der Mutter emporzuklettern, fchildert die Madonna aus dem Haufe Orleans; den nächftfolgenden Augenblick verfinnlicht die Madonna aus dem Haufe Tempi in München. Das Kind hat fich glücklich feinen Platz erobert und fchmiegt fich an die Mutter an, welche fich gleichfalls erhoben hat und das Chriftkind mit wahrer Inbrunft an ihre Bruft prefst. Der intimen Natur ift der Zug abgelaufcht, dafs fich Wange an Wange legt, die Madonna dabei ihr Kind zärtlich anblickt, diefes aber die Liebkofung doch mehr mechanifch empfängt, den Blick nach aufsen wendet. Wie in der Stimmung fo ift auch in der technifchen Durchführung diefes Bild der Madonna aus dem Haufe Orleans verwandt, der harmonifche Eindruck erfcheint fogar durch den hellen Ton des landfchaftlichen Hintergrundes verftärkt.

Von der Madonna del Granduca, auf welche noch der Abglanz alter Heiligkeit fich legt, bis zur menfchlich glücklichen Madonna Tempi ift ein weiter Weg. Er führt aber noch weiter. Die Sammlung des Lord Cowper bewahrt noch ein zweites Marienbild, welches nach feinem früheren Standorte in Florenz, die Ma-

donna aus dem Hauſe Niccolini genannt wird und mit der Jahreszahl 1508 bezeichnet iſt.

Auf dem Schooſse der Madonna, auf einem weichen weiſsen Kiſſen ſitzt das Chriſtkind. Es hält ſich am Bruſtſaume des mütterlichen Kleides feſt, wendet den



Madonna aus dem Hauſe Orleans. Sammlung des Herzogs von Aumale.

Kopf nach vorn und blickt fröhlich lachend aus dem Bilde heraus. Die Madonna wehrt mit der Hand dem Ungeſtüm des Kindes, freut ſich aber dennoch an ſeinem Behagen und richtet zärtlich das Auge auf dasſelbe. Wie die Innigkeit der Beziehungen ſich leiſe zu löſen beginnt, insbeſondere das Kind an Selbſtändigkeit, friſchem Weſen zunimmt, ſo ſind auch die Formen gröſser und die Bewe-

gungen freier gehalten und damit in Verbindung das Colorit kräftiger als gewöhnlich behandelt. In der technifchen Ausführung wefentlich verfchieden, in der Stimmung dagegen und in der Auffaffung eng verwandt mit der Madonna Niccolini erfcheint die Madonna aus dem Haufe Colonna in Berlin. Jene Verfchiedenheit erklärt fich aus dem zufällig oder abfichtlich unfertigen Zuftande des Bildes. Kaum dafs die Farbe den Grund bedeckt; die Tonübergänge nach der Tiefe hin werden eben nur angedeutet, die Schatten flüchtig erwähnt. Vollendet erfcheint dagegen die Anlage der Gruppe, die mächtige Fülle der Geftalten, die unbefangene Freiheit der Bewegung. Das Chriftkind ift zum Knaben geworden, der nicht mehr ruhig auf dem mütterlichen Schoofse fitzen mag, fich zum Aufftehen anfchickt und mit beiden Händen fich zu helfen fucht. Die eine Hand hat er auf die Achfel der Madonna gelegt, mit der anderen ihren Bruftfaum ergriffen. Sie felbft fchiebt das Buch, in dem fie bisher gelefen, zur Seite und fieht zärtlich vergnügt dem Spiele des Knaben zu. Darin klingt das ältefte der Raffael'fchen Madonnenmotive, die Madonna mit dem Buche wieder an, doch ganz ungezwungen, gleichfam nebenbei, um die frifche Lebendigkeit der Hauptfcene zu erhöhen. Die Freude an derfelben bewog Raffael auch fpäter, nachdem er bereits Florenz verlaffen hatte, auf den Gegenftand zurückzukommen. Die fogenannte Bridgewater-Madonna im Befitze des Lord Ellesmere giebt der Gruppe eine noch freiere Löfung, der Bewegung des Chriftkindes einen noch gröfseren bewufsten Schwung, den Formen eine mächtigere Schönheit als alle bisher genannten Darftellungen. Der Chriftusknabe ruht auf dem Schoofse im linken Arm der Madonna. Sein Leib contraftirt mit feinem Kopfe in der Wendung, mit dem einen Arme fcheint er fich von der Mutter wegbewegen zu wollen, mit dem anderen um den Kopf herumgelegten greift er nach dem Schleier der Madonna, welche Kopf und Oberleib nach links neigt, während der Sitz nach rechts weift. Diefer vollendete Rhythmus der Linien verleiht dem fchlecht erhaltenen aber in Zeichnungen vom Künftler wohl vorbereiteten Werke eine wunderbare Anziehung und offenbart die höchfte Reife Raffael's, als er es fchuf. Aehnliches gilt von dem ebenfalls, wie die Bridgewater-Madonna von Holz auf Leinwand übertragenen, ftark verdorbenen Madonnenbilde, welches aus der Sammlung Orleans in Privathände überging, längere Zeit bei dem Dichter Rogers in London, zuletzt bei der reichen Mifs Burdett Coutts fich befand. Die Madonna hält das Chriftuskind, das auf einer Brüftung fteht, im Arm und prefst es zärtlich an fich. In dem breit angelegten Faltenwurfe, wie in den kräftigen Körperformen liegt der Schlüffel zur Zeitbeftimmung des Werkes, das ungefähr gleichzeitig mit der Bridgewater-Madonna entftanden fein mufs und offenbar einer Periode angehört, in welcher die urfprüngliche Bedeutung des Motives fchon verklungen war. Dennoch bleibt der formelle Zufammenhang mit den Madonnen aus Raffael's Jugendzeit noch aufrecht. Es wird ja nicht das Religiöfe durch das Profane, fondern nur das Kirchliche durch das Menfchliche erfetzt. Die Entwickelung bewegt fich nicht in fchroffen Gegenfätzen, fondern in einer ftetig auffteigenden Linie und wirft auf die zurückgelegten Stufen keinen feindlichen Schatten. Eine ewige Jugend liegt in der liebenden, mit dem Kinde unauflöslich verbundenen Madonna. Der künft-

lerifche Reiz diefer Schilderung mindert fich daher nicht im geringften, auch wenn die an den Gegenftand geknüpften Vorftellungen wechfeln.

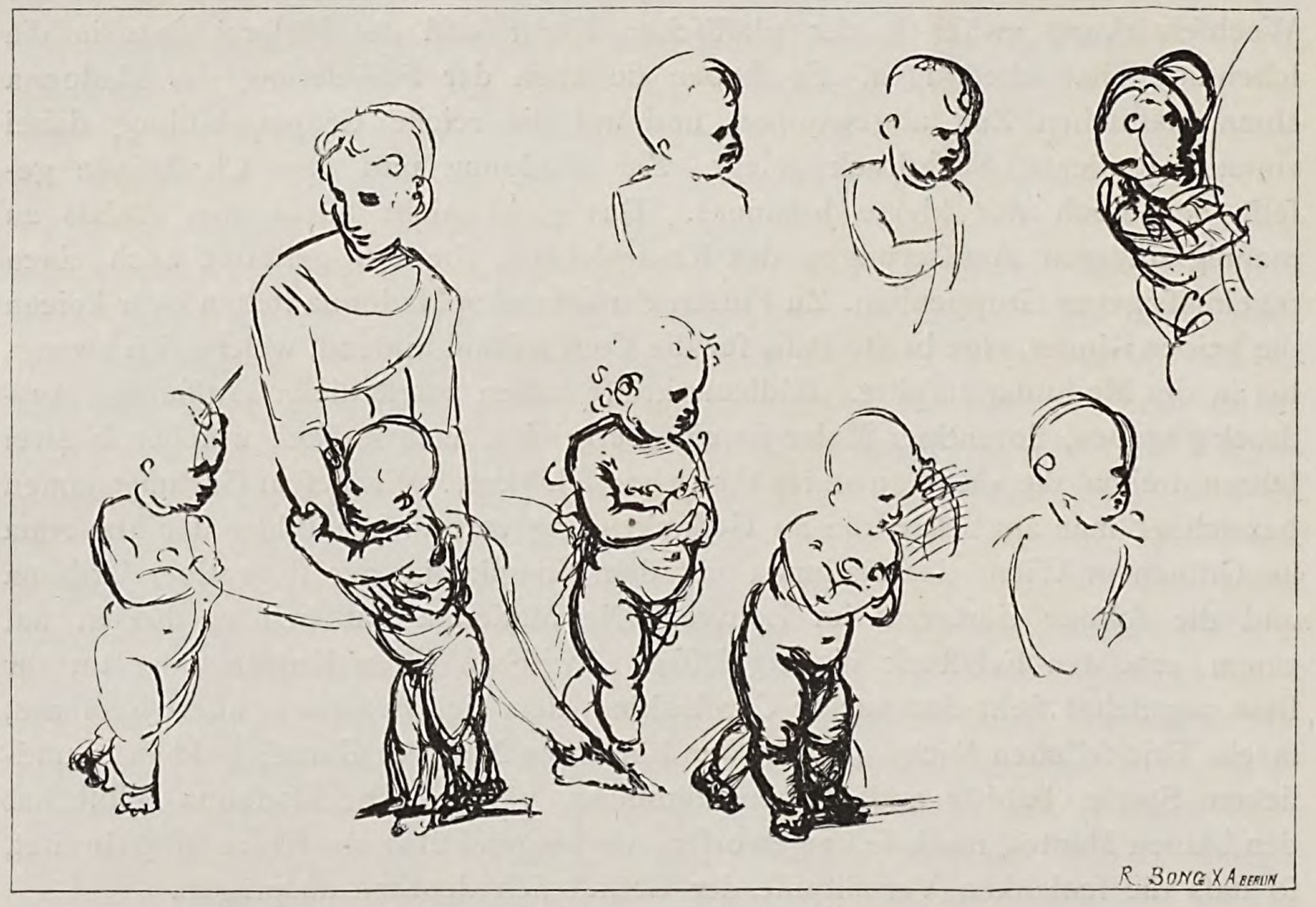
* * *

Während ein verhältnifsmäfsig einfaches Motiv Raffael's florentinifche Studienzeit überdauert und geradezu eine unerfchöpfliche Zeugungskraft offenbart, erfcheint ein anderer an fich viel reicherer Kreis von Madonnenfchilderungen an diefe Periode ftreng gefeffelt und verfchwindet aus Raffael's Phantafie, fobald jene ihren Abfchlufs erreicht hat.

Die Florentiner dürfen fich rühmen, dafs fie die Lehre von der heilfamen Wechfelwirkung zwifchen der plaftifchen Kunft und der Malerei ftets in die lebendige That übertrugen. So haben fie auch der Schilderung der Madonna einen plaftifchen Zug abgewonnen und auf die reiche Gruppenbildung dabei einen befonderen Nachdruck gelegt. Zur Madonna und dem Chriftkinde gefellt fich noch der kleine Johannes. Das giebt nicht allein den Anlafs zu mannigfaltigeren Aeufserungen des Kindeslebens, fondern geftattet auch einen regelmäfsigeren Gruppenbau. Zu Füfsen der fitzenden Madonna ftehen oder knieen die beiden Kinder, eine breite Bafis für die Compofition bildend, welche fich zwanglos in der Madonna zufpitzt. Bildhauerkreife haben zuerft diefer Auffaffung Ausdruck gegeben, florentiner Maler fie eifrig ergriffen, auch Raffael, welcher in zwei Jahren dreimal die »Madonna im Grünen« fchilderte. Mit diefem Gattungsnamen bezeichnet man am beften die im Gedanken eng verwandten Bilder der Madonna im Grünen in Wien, der Madonna mit dem Stieglitz in der florentiner Tribuna und die fchöne Gärtnerin im Louvre. Die Madonna hat fich im Freien auf einem erhöhten Felsftück niedergelaffen. Zwifchen ihren Knieen oder an ihr Bein angelehnt fteht das nackte Chriftuskind, dem fich der etwas ältere Johannes, in ein Thierfellchen leicht gehüllt, den hölzernen Napf im Gürtel, bald in freundlichem Spiele, bald in andächtiger Stimmung, nähert. Die Madonna felbft hat den blauen Mantel, nur lofe umgeworfen, vorwiegend über die Kniee ausgebreitet, fo dafs die fchlanken Verhältniffe der Geftalt fich deutlich ausprägen.

Der Zeit, wie dem Stile nach, erfcheint das im Wiener Belvedere unter dem Namen die Madonna im Grünen bewahrte Bild das frühefte. Erzherzog Ferdinand Carl von Tirol foll dasfelbe von den Erben des Taddeo Taddi gekauft haben, in deffen Befitz Vafari zwei Gemälde von Raffael's Hand erwähnt. Wenige Werke hat der Künftler in Skizzen und Handzeichnungen fo bedächtig vorbereitet, wie die Madonna im Grünen. Man möchte im Angefichte der fo zahlreichen Verfuche glauben, dafs ihm der Gegenftand zunächft noch fremd gewefen, und es eines eingehenden Studiums bedurfte, um denfelben vollftändig zu durchdringen. Die Stellung der Madonna fteht gleich von allem Anfange feft, jene der beiden Kinder wird erft nach längerem Erwägen endgiltig beftimmt. Die Albertina in Wien befitzt drei Blätter (Br. 156, 157, 161) mit Entwürfen zur Madonna im Grünen angefüllt. Das Chriftkind blickt zur Mutter empor oder aus dem Bilde heraus. Das find vorläufige Proben, die bald verbeffert werden. Auch der Johannesknabe weicht in der urfprünglichen Anlage von der fpäteren Ausführung wefentlich ab

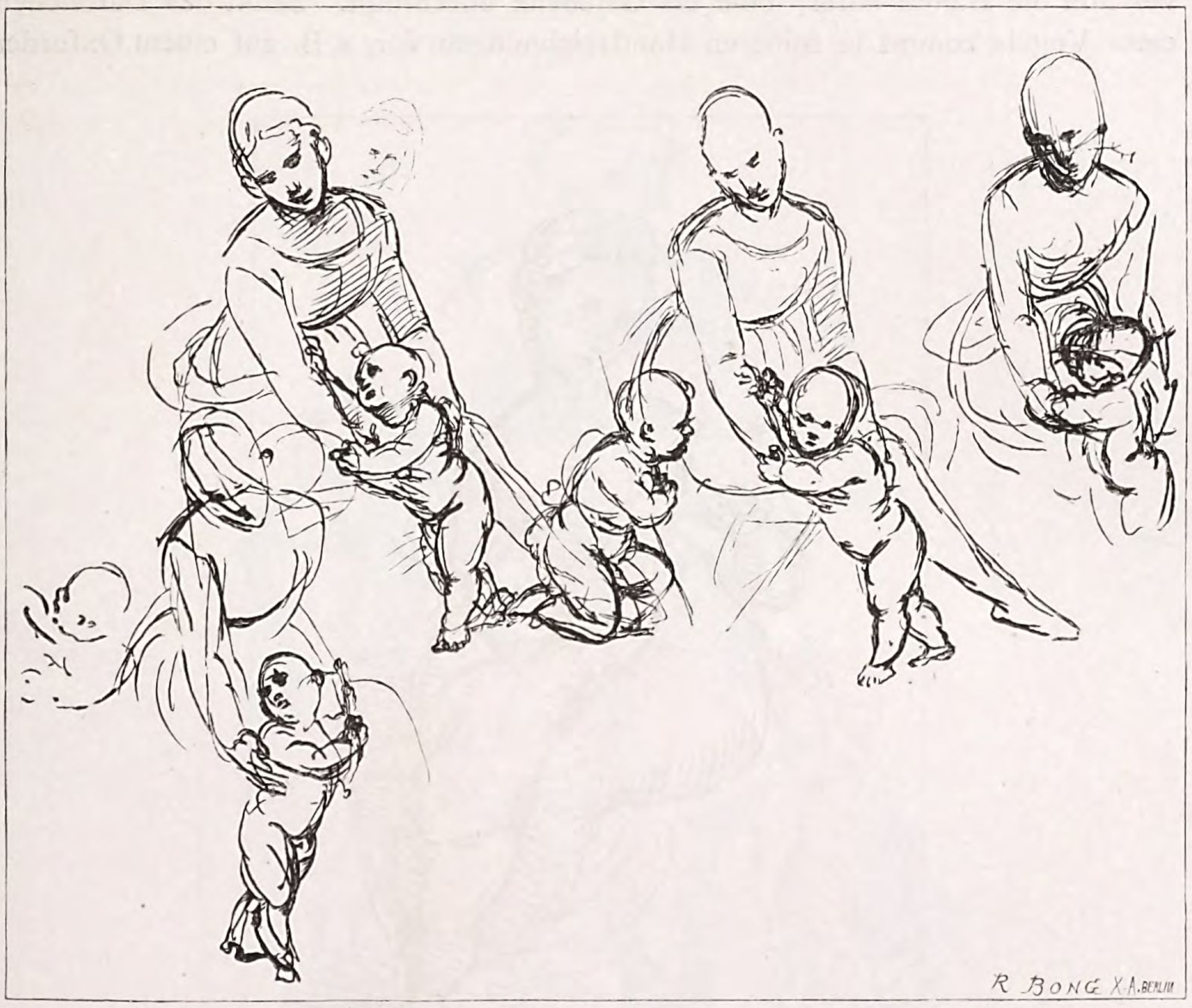
und ſteht aufrecht, die Arme über der Bruſt gekreuzt. Erſt auf einer Wiener Skizze (Br. 161) und auf der florentiner Federzeichnung (Br. 520) wird er dargeſtellt, wie er ein Knie beugt und ein Rohr-Kreuz, das er in den Händen hält, dem Chriſtkinde überreicht; eine Auffaſſung, welche mehr dem kindlichen Alter entſpricht und harmloſem Spiele ſich nähert. Dieſen Entwürfen geht noch ein Oxforder Studium (Br. 17) zur Seite, welches mit ungewöhnlichen techniſchen Mitteln (braune Pinſelzeichnung) Licht und Schatten in groſsen Maſſen gliedert. Die Madonna, nackt dargeſtellt, und das Chriſtkind, von ihr mit beiden Händen unterſtützt, erſcheinen bereits in derſelben Stellung, wie auf dem Gemälde, nur der Typus des Kopfes erfährt auf dem letzteren eine Veränderung, die noch



Studien zur Madonna im Grünen. Albertina.

deutlicher auf Leonardo's Vorbild hinweiſt als die Zeichnung der Gruppe. Die gleiche Sorgfalt, dieſelbe ernſt eingehende Vorbereitung zeigt die Compoſition der Madonna mit dem Stieglitz (Mad. del cardellino), welche Vaſari als ein für Lorenzo Naſi beſtimmtes Hochzeitsgeſchenk genau beſchreibt, aber in der Zeit unrichtig — viel zu früh — anſetzt. Die Madonna inmitten einer heiter anmuthigen Landſchaft auf einem Steine ſitzend hält in ihrer Rechten ein Buch aufgeſchlagen, in welchem ſie aber nicht mehr lieſt. Ihr Auge wendet ſich vielmehr dem kleinen Johannes zu, welcher ganz in der Weiſe der italieniſchen Jugend die Thierquälerei harmlos findet, einen armen Stieglitz gefangen genommen hat und ihn nun dem Chriſtkind, das zwiſchen den Knieen der Madonna ſteht, und ein Füſschen auf dem Fuſse derſelben aufruhen läſst, zum Spiele darreicht. Es fällt auf, daſs eine gröſsere Innigkeit zwiſchen der Madonna und dem Johan-

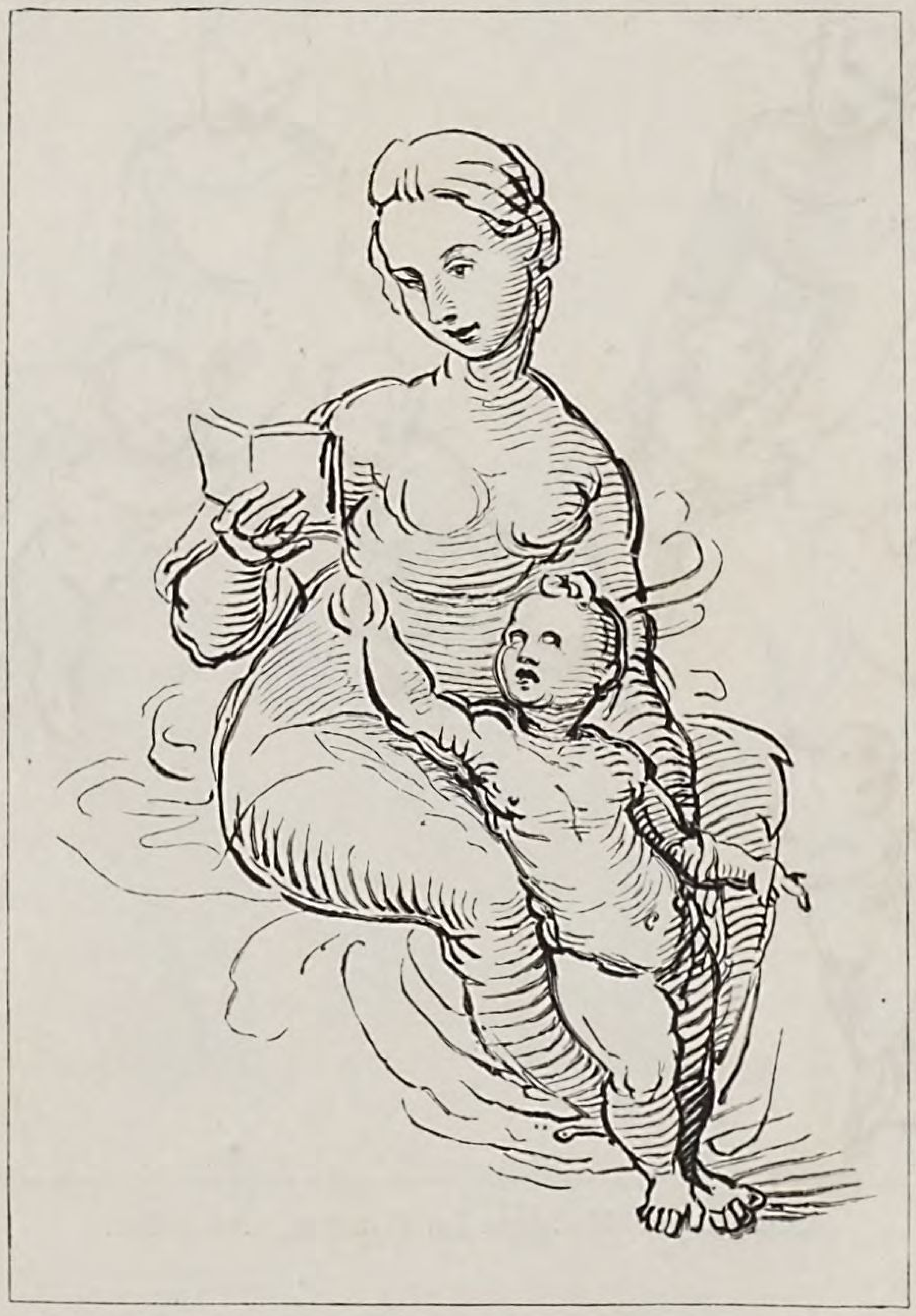
nesknaben waltet, als zwifchen der Mutter und dem eigenen Kinde. Auf Johannes blickt fie zärtlich herab, ihn hält fie mit der Linken umfafst, während fie dem Chriftkinde nur ganz mechanifch eine Stütze leiht. Natürlich ift das ohne inhaltliche Bedeutung und ausfchliefslich durch formelle Gründe hervorgerufen worden. Die Gefchichte der Compofition giebt darüber vollftändigen Auffchlufs. Zwei Motive



Studien zur Madonna im Grünen. Albertina.

erfcheinen in der Madonna del Cardellino verknüpft: die Madonna mit dem Buche und das Spiel der beiden Kinder mit dem Vogel. Urfprünglich ftand das Buchmotiv im Vordergrunde und wurde erft fpäter durch das andere Motiv zurückgedrängt. Zahlreiche Skizzen — befonders jene in Oxford bewahrten und zuerft von Ruland und Robinfon gewürdigten — belegen in überzeugender Weife den Entwickelungsgang. Das Merkmal, welches felbft fcheinbar entlegene Entwürfe mit dem fchliefslich ausgeführten Bilde verknüpft, ift die Stellung der Kinder. Ihre Wiederholung läfst auf einen engeren Zufammenhang der betreffenden Zeichnungen fchliefsen. Dem Chriftkind, zwifchen den Knieen der Madonna ftehend den einen Arm erhoben, den anderen den Leib entlang gefenkt, begegnet man zuerft in einem Oxforder Blatte, welches Fisher (II. 22*) facfimilirt hat. Die Madonna fafst mit der einen Hand das Kind an und hält in der anderen ein offenes

Buch, in welches fie aufmerkfam blickt. Noch ift das Lefen im aufgefchlagenen Buche der Hauptgegenftand der Darftellung, noch fehlt der Johannesknabe und die Wechfelbeziehung zwifchen beiden Kindern. Von anderer Seite rückt aber auch diefes Motiv in greifbare Nähe. Die Darftellung des Johannes als Gefpiel des Chriftuskindes war ja der Kunft, war auch Raffael nicht fremd. In zahlreichen Entwürfen fchildert er den kleinen Johannes, wie er fich dem Chriftkinde naht, vor ihm die Hände faltet, oder ein Gefchenk überbringt. Selbft das Darreichen eines Vogels kommt in früheren Handzeichnungen vor, z. B. auf einem Oxforder



Studie zur Madonna del Cardellino. Bifterzeichnung. Oxford.

Blatte, welches fonft mit der Madonna del Cardellino keine Aehnlichkeit aufweift. Das Chriftkind fitzt dafelbft auf dem Schoofse der Madonna und hält fich an ihrem Bufen feft. Jedenfalls waren die Elemente des Madonnenbildes bereits in verfchiedenen Entwürfen vorhanden, und es galt nur, ähnlich wie Kriftalle unter gewiffen günftigen Bedingungen zufammenfchiefsen, durch die Kraft der fchöpferifchen Phantafie diefelben einheitlich zu durchdringen. Einen grofsen Schritt that der Meifter in einer Oxforder Bifterzeichnung (Br. 23) vorwärts. Es herrfcht nicht allein in den allgemeinen Zügen eine vollkommene Uebereinftimmung mit dem Gemälde, felbft Einzelheiten, wie z. B. das Auftreten des Kindes auf den Fufs der Madonna, erfcheinen hier fchon verkörpert. Darin aber zeigt fich noch

der Zuſammenhang mit älteren Compoſitionen, daſs die Thätigkeit der dargeſtellten Perſonen im Leſen und Zuhören ihren Mittelpunkt findet. Die Madonna hat das Gebetbuch, das ſie früher hoch hielt, geſenkt, ſo daſs nun auch das kleine Chriſtkind bequem, ohne aufzuſchauen, in dasſelbe blicken kann. Es iſt als ob wir einer Leſeübung des letzteren beiwohnten, welcher Mutter und Geſpiele mit



Studie zur Madonna del Cardellino. Biſterzeichnung. Oxford.

Aufmerkſamkeit folgen. Vielleicht, daſs dem Künſtler dieſe Beſchäftigung für Kinder zu ernſt dünkte, oder daſs ihm die allerdings etwas ſteife Haltung des Johannesknaben miſsfiel — genug, er warf noch einmal, ehe er zur Ausführung in Farben ſchritt, die Compoſition um. Die Madonna nimmt das Buch aus der Linken in die Rechte, in welcher es, ohne weiter beachtet zu werden, ruht; der kleine Johannes, von der Mutter freundlich umfaſst, rückt an die Hauptgruppe unmittelbar heran und tritt zu dem Chriſtkinde in eine unmittelbare Beziehung. Ob die Compoſition auch auſserhalb des Reiches der unermüdlich wirkenden und ändernden Phantaſie noch viele Zwiſchenſtufen erklimmen muſste, bis ſie die letzte Höhe erreichte, wiſſen wir nicht mehr genau. Auſser den erwähnten Blättern giebt

es noch mehrere Skizzen, z. B. in Lille und in der Sammlung des Herzogs von Devonfhire in Chatsworth. Jedenfalls zeigt die vollendete Tafel die Gruppe fefter gefchloffen, die Stimmung einheitlicher gehalten als alle früheren Entwürfe, fo dafs die leider fchlecht erhaltene und wiederholt reftaurirte Madonna del Cardellino als der wahre Schlufsftein der letzteren gerühmt werden kann. Sie ift aber nicht das letzte Glied der Entwickelungsreihe, welche das Bild der mit den beiden Kindern im Freien raftenden Madonna durchläuft. Noch einmal, zur felben Zeit, als er die Madonna Colonna malte und die berühmte Grablegung vollendete, griff Raffael das Motiv auf und fchuf die »fchöne Gärtnerin« im Louvre.

Die Gefchichte des Gemäldes ift nicht frei von Dunkelheiten. Es ftammt noch aus der Sammlung König Franz' I., obgleich es in Dan's Befchreibung der Schätze von Fontainebleau 1642 nicht mit angeführt ift, und foll in Siena erworben worden fein. Dann fällt es aller Wahrfcheinlichkeit nach mit dem Bilde zufammen, das Raffael nach Vafari's Bericht bei feiner Abreife nach Rom unvollendet zurückliefs, und auf welchem fein Freund Ridolfo Ghirlandajo den blauen Mantel fertig machte. In der That macht der Mantel der belle jardinière den Eindruck des nachträglich Zugefügten. Er baufcht fich willkürlich im Rücken der Madonna und hebt die fchöne Wirkung der feinen, fchlanken Madonnengeftalt theilweife auf. Räthfelhaft bleibt dann nur die eigenhändige Signatur Raffael's auf einem unvollendeten Werke und, was noch räthfelhafter, es trägt den Schein des Halbfertigen trotz Ridolfo Ghirlandajo's nachträglicher Bemühungen auch jetzt noch. An die Füfse der Madonna ift offenbar die letzte Hand nicht angelegt worden. Immerhin bleibt die Compofition die eigenfte Schöpfung des Meifters und zwar eine der anmuthigften, die wir aus den Madonnenkreifen befitzen. Auch die belle jardinière ift keine flüchtige Improvifation, fondern von Raffael forgfältig vorbereitet worden. Aufser einer prächtigen Studie für die ganze Geftalt und den linken Fufs des Chriftkindes in Oxford verdient insbefondere eine Federzeichnung, im Befitze des Herzogs von Aumale, (früher in den Cabinetten Crozat, Mariette, Lawrence, König von Holland) hervorgehoben zu werden. Im einfachen anliegenden Hauskleide ohne Mantel, bis über die Kniee nackt, fitzt die Madonna auf einem Steinwürfel und hält mit beiden Händen das Chriftkind am Arm, das fich zu dem knieenden, bekränzten Johannes vorbeugt. Diefer letztere hat auf dem ausgeführten Gemälde die geringften Aenderungen erfahren. Nur die Hände hat Raffael anders, natürlicher gelegt und in die Rechte ihm das Rohr-Kreuz gegeben, aufserdem aber den Kranz aus den Haaren entfernt. Den feftlichen Eindruck, den derfelbe hervorgerufen hatte, erfetzte er, ja erhöhte er dadurch, dafs er die Haare des Johannes gleichfam vom Winde bewegt frei flattern läfst. Zum erften Male wendet hier Raffael diefes wirkfame Mittel an, um den Wiederfchein der Begeifterung, der idealen Empfindung anzudeuten. Bis dahin gab er dem Chriftkinde meift fchlichtes Haar und zeichnete den Johannes nach Leonardo's Vorgang als munteren Krauskopf. Verfolgt man die Wandlungen, welche der urfprüngliche Entwurf der belle jardinière im Gemälde erfahren hat, noch weiter, fo bemerkt man, dafs auf letzterem das Chriftkind treuherzig zur Mutter emporblickt, und diefe das

Auge zärtlich auf ihr Kind und nicht, wie in der Skizze, auf den kleinen Johannes richtet. Dadurch vor Allem hebt ſich die belle jardinière von der ſonſt vielfach verwandten Wiener Madonna im Grünen ab; das Bild enthüllt, mit dieſer verglichen, eine leiſe Steigerung des religiöſen Tones, ohne aber in



Die »ſchöne Gärtnerin« im Louvre.

die ältere Richtung zurückzufallen. Nachdem die erſten ſtarken Eindrücke der Florentiner Kunſt ſich beruhigt hatten, kam die ideale Natur der Madonnenbilder wieder zu ihrem Rechte; die natürliche Friſche, die unmittelbare Lebensfülle der Darſtellung wurde feſtgehalten, aber nicht mehr mit beſonderer Stärke betont. Sie ſind die ſelbſtverſtändliche Grundlage, auf welcher ſich das neue Ideal aufbaut.

Daher benützt auch Raffael einzelne Züge, die fo recht florentiner Errungenfchaften find, auch auf Bildern mehr idealen Charakters; fo läfst er z. B. in der belle jardinière den Fufs des Chriftkindes auf dem Fufse der Madonna ruhen, gerade wie in der Madonna del Cardellino, mit welcher übrigens, ein willkommenes Zeugnifs für den gleichen Ausgangspunkt beider Werke, der Entwurf eine viel engere Verwandtfchaft befitzt als das ausgeführte Gemälde.

* * *

Die florentiner Maler fchöpften nicht allein mächtige Anregungen aus dem fie umwogenden reichen Volksleben, das für jede Leidenfchaft, jede Stimmung und Empfindung die rechte Verkörperung zeigte; fie hatten von der Gewohnheit, die Werke der Malerei vorzugsweife als architektonifchen Schmuck zu fchauen, auch die Kunde architektonifcher Regeln erworben und in ihrer Kunft auszuüben gelernt. Diefelben kommen nicht allein in den grofsen cyklifchen Compofitionen, welche Wände und Wölbungen bedecken und in ausgedehnten Tafelbildern zur Geltung; felbft die Einzelgruppe wird ihrer Herrfchaft unterthan, indem fie von einer regelmäfsigen Figur, einem Dreieck z. B. umriffen, auf eine feftgefchloffene geometrifche Form zurückgeführt werden kann. Auch Raffael ergriff mit Eifer diefe feit dem Beginn des Jahrhunderts befonders beliebte Weife und fchuf eine Reihe von Madonnenbildern, in welchen er auf den regelmäfsigen Bau der Gruppe den Hauptnachdruck legte. Zum allgemeinen, durch das florentiner Leben geweckten Antrieb trat noch Fra Bartolommeo's perfönlicher Einflufs hinzu, um diefe Richtung in Raffael zu kräftigen. Leider ift uns jede nähere Kunde darüber entzogen, wann und unter welchen Umftänden die beiden Maler Freundfchaft fchloffen. Auch die rein künftlerifche Natur ihrer Beziehungen läfst mehr Licht wünfchenswerth erfcheinen. Wenn Vafari wiederholt erzählt, dafs Raffael den Mönch gewordenen Baccio in die Geheimniffe der Perfpective einweihte, diefer ihn dagegen wieder in der richtigen Behandlung und Verfchmelzung der Farben unterrichtete, fo trifft er fchwerlich den Kern der Sache. Eine Aenderung der Malweife gehörte keineswegs zu den nächften Zielen Raffael's in Florenz, und feine florentiner Bilder offenbaren durchaus nicht eine folche Ueberlegenheit in der Luftperfpective, dafs er darin als Lehrmeifter des älteren Freundes gelten könnte. Das Studium der glücklicher Weife zahlreichen Handzeichnungen Fra Bartolommeo's bringt auf eine beffere Fährte. Sie fagen uns, dafs Leonardo, deffen wunderbare Weife feit feiner Heimkehr nach Florenz die dortigen Kunftkreife nicht wenig aufregte, in Fra Bartolommeo einen eifrigen Nachfolger befafs, und dafs der Letztere es war, welcher Leonardo's Einflufs auf Raffael wefentlich vermittelte; fie fagen uns ferner, dafs Fra Bartolommeo es meifterhaft verftand, felbft mit einfachen technifchen Mitteln Licht und Schatten in gröfseren Maffen zufammenzuhalten, dafs er in der Anordnung der Gewänder, — fie zeigen einen leichten Flufs, einen fchönen Fall und find fchmiegfam genug, um die unten lagernden Formen erkennen zu laffen — eine glückliche Hand befafs, vor Allem aber, dafs er alle Genoffen in der Kunft des architektonifchen Gruppenbaues übertraf. Ohne Zwang und Gewalt, ohne dafs die Einzelgeftalten an der Freiheit

ihrer Bewegungen einbüfsen oder ein fprödes fteifes Ausfehen empfangen, fchliefst fich die Gruppe zu einer feften Einheit zufammen. Hier nun ftofsen Fra Bartolommeo und Raffael an einander und berühren fich gegenfeitig. Es wäre vermeffen, den Antheil jedes Einzelnen, was er gab und was er wieder empfing, noch heutzutage ftreng fcheiden zu wollen; es wäre entfchieden unrichtig, ein eigentliches Schulverhältnifs zu behaupten. Dazu waren Raffael fowohl wie Fra Bartolommeo viel zu hoch fchon entwickelt. Ein Austaufch von Studien fand ftatt, durch welchen Beide gewannen, ein Wettftreit entwickelte fich, welcher den Werken Beider gleichmäfsig zu Gute kam. Zur geläuterten reinen Empfindung gefellt fich ein ernft würdiger Ausdruck und ein Schwung der Form, welche ihre Werke zu Markfteinen in der Entwickelung der italienifchen Malerei ftempeln. Schon die Bildergruppe, welche unter dem Namen: »Maria im Grünen« zufammengefafst wurde, zeigt, welchen Nachdruck Raffael auf gefchloffene Umrifslinien legte. Doch beftimmen diefe hier nicht den Charakter des Bildes, immer wird vielmehr die Schilderung des heiteren Mutterglückes und fröhlichen Kinderfpieles den gröfsten Eindruck üben. Ungleich ftärker fpricht fich die Abficht des Künftlers, durch einen architektonifchen Aufbau der Gruppen zu wirken, in einem kleinen Bildchen der Madrider Galerie, der Madonna mit dem Lamme, aus. Das Chriftkind, von der knieenden Madonna feftgehalten, ruht auf einem Lamme und blickt zu Jofeph empor, welcher auf den Stab geftützt fich über die Madonna niederbeugt. Ungezwungen in den Bewegungen, natürlich in dem ganzen Vorgang, von köftlicher Lebendigkeit in den Köpfen erfcheint auch diefes Bild zunächft als eine einfach wahre Schilderung harmlofen Familienglückes. Die feinfinnige Abwägung der Gruppe verfteckt fich hinter den frifchen, der Wirklichkeit abgelaufchten Zügen; fie hat aber dennoch unleugbar die Hand des Künftlers als Ziel geleitet. Das Chriftkind bildet die Spitze, Jofephus die Bafis eines fchiefen Dreieckes, mit gerade fo viel Abweichungen von der geometrifchen Figur, um alles Starre und mechanifch Geregelte zu vermeiden. Dadurch offenbart fich das trefflich erhaltene, hell leuchtende Bildchen, mit der Münchner heiligen Familie aus dem Haufe Canigiani verglichen, als die reifere Schöpfung. Hier ift der architektonifche Bau der Gruppe viel ftrenger feftgehalten. Die Umrifslinien bilden noch deutlicher ein Dreieck, die Compofition ahmt noch genauer die Figur einer Pyramide nach. Aber gerade diefe ängftliche Regelmäfsigkeit deutet die noch unvollkommene Herrfchaft des Künftlers über die Darftellung an, welchen Glauben auch die wiederholten Anfätze Raffael's zu Entwürfen für das Bild beftätigen. Die freie Löfung der Aufgabe verlangt, dafs die Regel die Phantafiefchöpfung leicht umfpiele und nicht dem Auge des Befchauers als Schranke der letzteren fich aufdränge. Das ift aber in der Madonna aus dem Haufe Canigiani einigermafsen der Fall. Chriftus und Johannes, jeder von feiner Mutter gehalten, bilden die Bafis, Jofeph, auf einen Stab geftützt, die Spitze der Gruppe. Sowohl die Kinder, wie die Frauengeftalten ftimmen in der Stellung im Wefentlichen überein. Elifabeth und Maria haben fich auf die Kniee niedergelaffen, in ihrem Schoofse ftehen gegen einander geneigt Johannes und das Chriftkind, welches von jenem eine Bandrolle mit der Infchrift: »Ecce agnus Dei« empfängt. Die ftrenge Symmetrie der Anordnung fiel

urfprünglich weniger auf, als noch kleine Engel in den Lüften flatterten. Sie find einer fogenannten Reftauration zum Opfer gefallen, wie denn überhaupt die Erhaltung des Bildes viel zu wünfchen übrig läfst. Trotzdem bleibt fein Urfprung unanfechtbar. Es ift von Raffael in den letzten Jahren feines florentiner Aufenthaltes in der Zeit feiner engften Verbindung mit Fra Bartolommeo gemalt worden. Für das Erfte fpricht die Wiederholung eines kleinen Zuges, der auch auf der Madonna mit dem Stieglitz und der belle jardinière vorkommt: das Chriftkind ruht mit feinen Füfsen auf dem Fufse feiner Mutter, fowie der Madonnenkopf, welcher durchaus den ausgebildeten gereiften florentiner Typus befitzt. Das Andere wird durch die Thatfache glaubwürdig gemacht, dafs Fra Bartolommeo zweimal (h. Familie in der Pitti-Galerie No. 256 und h. Familie in der Galerie Corfini in Rom) eine eng verwandte Gruppe fchuf. Wird auch angeblich durch das Datum das eine Bild (Corfini) um ein Jahrzehnt jünger gemacht, fo ift dennoch die Entftehung der Compofition gleichzeitig mit Raffael's Madonna Canigiani unabweisbar.

Von Raffael's nahen Beziehungen zu Fra Bartolommeo legt endlich auch das Werk Zeugnifs ab, das er nach Vafari's Erzählung für eine florentiner Kaufmannsfamilie, Namens Dei, zu malen unternommen, aber bei feiner Abreife nach Rom ebenfalls unvollendet zurückgelaffen hatte: die Madonna del Baldacchino in der Pitti-Galerie. Das Gemälde erfcheint gegenwärtig fertig gemalt. Wer hat es vollendet und welche Theile erweifen fich als fpätere Zuthaten? Erft nach Raffael's Tode kam das Bild aus der Werkftätte des Meifters heraus und in den Befitz des Baldaffare Turini, der es der Kirche feiner Geburtsftadt Pescia widmete. In Raffael's Werkftätte dürfte es demnach feinen Abfchlufs gefunden haben, aber fchwerlich von der eigenen Hand des Meifters. Die beiden Engel zur Seite des Baldachins erfcheinen nach einem anderen Werke Raffael's, der Freske in S. Maria della pace in Rom copirt, eine Bequemlichkeit, welche auf einen Schüler fchliefsen läfst. Die allgemeine Anordnung der Madonna auf dem erhöhten Throne mit den vier Heiligen zur Seite und den kleinen Engeln zu Füfsen des Thrones fällt aber noch unzweifelhaft in die florentiner Periode. Fra Bartolommeo wie Andrea del Sarto ist diefe Compofition geläufig gewefen. Vollends mit der Kunftweife Fra Bartolommeo's eng verwandt und als eine Frucht des befreundeten Zufammenwirkens aufzufaffen ift die Geftalt des Apoftels Petrus links vom Throne neben einem heiligen Mönche. Die Haltung und Stellung desfelben, der Wurf des Gewandes entfpricht vollkommen dem Formenfinn des älteren Freundes und könnte geradezu eine Täufchung hervorrufen, wenn nicht das Chriftkind auf den Schoofse der Madonna, das mit der einen Hand nach der Mutterbruft greift, mit der anderen fein Füfschen fpielend fafst, dabei den Kopf liebevoll den Heiligen zuwendet, fich als das untrügliche Eigenthum Raffael's erwiefe.

Die Reihe der florentiner Madonnen Raffael's ift noch lange nicht erfchöpft Auch wenn man von jenen Gemälden abfieht, welche der Wunfch der Befitzer allein zu Originalwerken ftempelt, können zu den angeführten Werken noch viele Zeichnungen und Bilder gefellt werden. Doch befitzen diefelben für die Entwickelungsgefchichte des Meifters einen untergeordneten Werth. Sie bieten

leichte Abwechfelungen oder auch Erweiterungen der Grundmotive, ohne den letzteren wefentlich neue Seiten abzugewinnen. Die Stellung des Chriftkindes, welches von dem kleinen Johannes Gaben empfängt, oder nach diefen verlangt, wird geändert; es fitzt z. B., von der Madonna gehalten, auf einen Erdhaufen und ihm gegenüber kniet, von einer Bandrolle das »agnus dei« ablefend, Johannes (Madonna in der Galerie Efterhazy in Budapeft); an die Stelle des letzteren tritt der Nährvater Jofephus (Madonna unter der Fächerpalme bei Lord Ellesmere in London) und überreicht dem Kinde Blumen; Jofeph endlich erfcheint als Zeuge der Scene, wie das Chriftkind durch trauliches Anfchmiegen an die Mutter und heiteres Spiel diefe beglückt (h. Familie mit dem bartlofen Jofeph in Petersburg). Ebenfo nehmen die von Raffael in Florenz gemalten Einzelheiligen den ihnen gebührenden Platz beffer in einem Kataloge als einem Gefchichtsbuche ein, unbefchadet der Schönheit und Anmuth der Schilderung. Das gilt felbft von dem Kniebild der h. Catharina in der Londoner Nationalgalerie, von welchem die Louvrefammlung der Handzeichnungen den Carton bewahrt. Ihr linker Arm ruht auf dem Marterwerkzeuge, dem Rade, die rechte Hand prefst fie zur Bekräftigung ihres Bekenntniffes an die Bruft und hebt Antlitz und Auge gottbegeiftert zum Himmel empor. Ein unübertreffliches Bild der jungfräulichen Glaubensheldin von bezauberndem Liebreiz hat hier Raffael gefchaffen, nach der zarten Zeichnung des Cartons, nach der ganz leichten Färbung des Gemäldes möchte man fagen, wie durch einen göttlichen Hauch verkörpert. Doch hat er fich von dem Madonnentypus kaum merklich entfernt, in dem Werke keine neue Wendung im Entwicklungsgange betreten.

* * *

Eine gröfsere Bedeutung befitzen die Porträts aus der florentiner Zeit. Sie können fich freilich mit den grofsen Charakterbildern der römifchen Periode nicht meffen, fie zeigen uns aber vielleicht noch deutlicher als die religiöfen Darftellungen den Einflufs Leonardo's auf den jugendlichen Künftler. Ohne die Gioconda keine Maddalena Doni. Wo ihm das Vorbild Leonardo's fehlte, wo er auf die eigene, im Porträtfach noch ganz ungefchulte Kraft fich verlaffen mufste, da ift die Sicherheit und Lebendigkeit der Auffaffung viel geringer. Das Bildnifs Agnolo Doni's, des Gatten der Maddalena, (Pitti-Galerie) fällt nicht allein durch den ungewöhnlichen röthlichen Farbenton auf, fondern auch durch das Gezwungene, wie Abfichtliche der Stellung. Maddalena Doni dagegen gewinnt die Gunft des Befchauers, obfchon fie die Natur keineswegs mit Reizen reich ausgeftattet hat, und der Künftler nichts that, den Beifall des Betrachtenden herauszufordern. In der denkbar einfachften Stellung tritt fie diefem entgegen. Der Kopf ift faft geradeaus gewendet, das Haar kunftlos in ein Netz gefteckt, die Hände ruhen, übereinander gelegt, auf dem Leibe. Diefe Handlage ift Leonardo nachgeahmt, wie überhaupt die ganze Haltung des Kopfes, die Anordnung des Schmuckes an den lombardifchen Meifter erinnert, der allen Zeitgenoffen das Concept verrückte und fie an feine Fufstapfen bannte. Diefe Anklänge finden fich nicht allein in dem Porträt der Maddalena Doni. Sie werden

bereits in der Federzeichnung im Louvre (Br. 255), welche offenbar als Porträtftudie diente, entdeckt und kommen auch in den beiden Frauenbildniffen (der Donna gravida in der Pitti-Galerie und dem Porträt einer Unbekannten in der Tribuna) vor, welche unfer Stilgefühl gleichfalls diefer Zeit und Raffael zufchreibt. Dennoch giebt Raffael feine Selbftändigkeit nicht auf. Die forgfältige Zubereitung der Farbe, der gleichmäfsige Auftrag, der landfchaftliche Hintergrund, die Art und Weife, wie er die einzelnen Haare, die fich dem Netze entwunden haben, zeichnet, find fein perfönliches Eigenthum.

* *
*

Die Betrachtung der Raffaelifchen Porträts führt wieder in das Gedächtnifs zurück, was über dem genufsreichen Anblicke der Madonnen und der heiligen Familien in Vergeffenheit gerieth, dafs der Aufenthalt in Florenz für Raffael eine ernfte Schulzeit bedeutet, in welcher er fich von dem befchränkten umbrifchen Boden ablöft und das ganze Erbe des florentiner Quattrocento antritt. Wie fehr feine technifchen Mittel, fein Formenfinn, fein pfychologifcher Blick, feine Beobachtung des Lebens an Umfang und Tiefe gewonnen haben, hat die Ueberficht feiner Thätigkeit gelehrt. Am Ende feiner florentiner Laufbahn fteht Raffael unbeftritten in der erften Reihe der Maler neben Fra Bartolommeo und Lorenzo di Credi. Man erwartet aber von der Schule in der Renaiffanceperiode gemeinhin noch mehr und ift geneigt, ihr das eingehende Studium der Antike als Hauptaufgabe anzuweifen. So wird auch in Bezug auf Raffael die Frage aufgeworfen: welchen Einflufs hat die Antike auf feine Entwicklung genommen, wie frühe beftimmt fie den Inhalt und die Form feiner Werke? Dafs auf diefe Frage die Antwort theils verneinend, theils einfchränkend lautet, kann nur dem auffallen, welcher fich die gefammte Renaiffancecultur als eine untrennbare Einheit denkt, die tiefgehenden Unterfchiede zwifchen der Bildung des Quattrocento und Cinquecento überfieht. Unfere Vorftellungen von der Renaiffance entlehnen wir überwiegend dem fechzehnten Jahrhundert, in welchem allerdings die Kenntnifs vom klaffifchen Alterthum an Umfang ftattlich zugenommen, der frühere Cultus der Antike aber eine formelle Abfchleifung erfahren hatte und vielfach bereits zum fchöngeiftigen Spiele herabgefetzt war. Das ältere Menfchenalter der Renaiffance läfst fich oft zu phantaftifchen Anfchauungen von der Antike verleiten, es begnügt fich, vereinzelte Erfcheinungen derfelben zu bewundern, fafst diefe nicht zu einem gefchloffenen Ganzen zufammen; es verleiht aber feiner Verehrung des Alterthums beinahe einen religiöfen Ernft und giebt fich dem ehrlichen Glauben hin, in der Antike das wahrhaftige Lebensideal zu befitzen. Vollends im Kreife der bildenden Künfte mufs zwifchen dem fünfzehnten und fechzehnten Jahrhundert genau unterfchieden werden. Die frifche jugendliche Begeifterung, der heilige Ernft, welcher in der älteren Künftlerfchaar waltete, erklären allein die merkwürdig fruchtbare Verwerthung felbft untergeordneter Werke der antiken Kunft. Fragmente von Baugliedern, verftümmelte Relieftafeln, Sarkophage reichten hin, um die Phantafie der Väter der Renaiffance mit neuen fchönen Formen zu füllen und die Thätigkeit ihrer Hand zu regeln.

Ornamentale Motive finden die eifrigfte Nachahmung, und felbft von eigentlichen Figuren werden folche, die fich zu decorativen Zwecken eignen, am früheften verwendet. Die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts liefs begreiflicher Weife in der Hingabe an die Antike den Schwefterkünften, insbefondere der Architektur den Vortritt. Die Natur ihrer Aufgaben, der verhältnifsmäfsige Mangel an antiken Muftern erklären diefe Zögerung. Zwar wird auch hier die Bewunderung laut. Die Maler Griechenlands werden als die wahren Helden der Kunft geprieſen, ihre Namen in den Kunfttractaten rühmend wiederholt, ihre Werke dafelbft aufgezählt, theilweife fogar befchrieben. Diefer Enthufiasmus ift aber noch vorwiegend literarifcher Natur ohne fonderliche Bedeutung für die Kunftpraxis. Der unmittelbare Einflufs der antiken Kunft auf die Malerei des Quattrocento mufs auf das geringfte Maafs eingefchränkt werden. Bei Schilderungen antiker Geftalten oder wohl gar der griechifchen Götter hallt noch das phantaftifche Element nach, in welchem das Mittelalter die Helden der Vorzeit fich bewegen liefs. Gerade im Angeficht diefer mythologifchen Darftellungen, z. B. der Geburt der Venus von Aleffandro Botticelli, merkt man, dafs die älteren Maler noch gar wenig tief in das antike Formenideal eingedrungen find. Zahlreich find nur die ftofflichen Anregungen, welche die Mythologie, die Gefchichte und Kunftgefchichte der Alten ihnen bot, aber auch diefe empfangen fie nicht unmittelbar, fondern durch die Humaniften vermittelt. Man geht nicht irre, wenn man die allerdings nicht feltene Wiedergabe antiker Mythen und Gefchichten als den Widerfchein literarifcher Tendenzen auffafst, die literarifchen Richtungen in diefen Kunftwerken betont.

Leon Battifta Alberti's Rath an die Maler, fie möchten fich mit Dichtern, Rednern und Gelehrten gut vertraut machen, da diefe ihnen neue Gedanken, Inventionen zuführen und im Componiren eines Bildes werkthätigen Beiftand leiften würden, war auf fruchtbaren Boden gefallen. Die Humaniften erfcheinen in der That im fünfzehnten Jahrhundert vielfach als die Helfer der Maler; fie erzählen ihnen fchöne Fabeln und Gefchichten aus Lucian und anderen alten Autoren, fie find auch bereit, ihnen eigene »poetifche Inventionen« mitzutheilen, welche in den humaniftifch gebildeten höfifchen Kreifen auf Beifall rechnen durften. Allegorifche Darftellungen erfreuen fich der gröfsten Beliebtheit. In diefen konnte nicht allein der Scharffinn der Erfinder glänzen, fondern auch die zu Perfonificationen verflüchtigten antiken Götter geiftreich verwerthet werden. Es ift nicht zufällig, dafs folche allegorifche Bilder in Oberitalien, im Gefichtskreife der Univerfität Padua die befte Aufnahme fanden, und dafs mythologifche und allegorifche Schilderungen am früheften und häufigften durch die in Oberitalien blühende Kupferftichkunft verkörpert wurden. Der Kupferftich verhält fich gegen den gelehrten Tieffinn durchaus nicht fpröde, nimmt willig einen doctrinären Beigefchmack an und legt nach feiner ganzen Natur auf die »Invention« das gröfste Gewicht. Doch auch bei einzelnen Gemälden weift der Inhalt auf die »poetica invenzione« irgend eines gelehrten Humaniften hin. Als Beifpiele mögen Mantegna's Parnafs und Vertreibung der Lafter im Louvre, Tizian's Liebesfehnfucht und Liebeserfüllung in der Galerie Borghefe oder in einem näheren Kreife Perugino's Sieg der Keufchheit über die Wolluft im Louvre dienen. Den

Gegenſtand zu letzterem Bilde hatte der Humaniſt Paris Cereſata in Mantua angegeben. Auch Raffael hatte in früher Jugend dieſer gelehrten Kunſtrichtung den gebührenden Zoll entrichtet. Offenbar iſt das kleine reizende Bildchen in der Londoner Nationalgalerie, gewöhnlich der Traum des Ritters betitelt, von einem Humaniſten inſpirirt worden. Ein Jüngling, vollſtändig gerüſtet, den Helm auf dem Kopfe, ſchläft unter einem Lorbeerbaume. Zu ſeinem Haupte ſteht eine Frau, in Violet und Purpur gekleidet, und hält über den Schlafenden ein Schwert und ein Buch, während zu ſeinen Füſsen eine andere zierlichere Dame mit wehendem Haare, eine Korallenſchnur als Halsſchmuck, das rothe Gewand (mit blau gewäſſertem Mieder) in reiche Falten gelegt, ihm einen Myrthenzweig darbietet. Tapferkeit und Weisheit winkt dem Träumer auf der einen, holde Liebe auf der anderen Seite. Schwerlich iſt in dem trefflich erhaltenen (auch die ausgeführte Zeichnung dazu beſitzt die Nationalgalerie) Bildchen Hercules am Scheidewege gemeint. Dann hätten die Gegenſätze zwiſchen den beiden Frauen anders gegriffen werden müſſen. Immerhin mochten aber dem unbekannten Dichter unter den weiblichen Geſtalten Minerva und Venus vorſchweben und dürfte die Deutung, daſs der Jüngling zwiſchen dem Reiche der einen oder der anderen zu wählen habe, den Sinn der Darſtellung treffen.

Der Traum eines Ritters bleibt innerhalb des Rahmens der im Quattrocento herrſchenden Bildung; ein neues Ereigniſs dagegen in Raffael's Entwickelung bedeutet das Gemälde der drei Grazien (im Beſitze des Lord Ward in London). Denn hier handelt es ſich nicht um eine bloſse ſtoffliche Anregung durch die Antike, ſondern um die treue Wiedergabe eines antiken Kunſtwerkes. Es war die erſte bewuſste Huldigung, welche Raffael dem antiken Formenideale darbrachte. Könnte ihm aber nur das kleine, etwa 7 Zoll im Gevierte haltende Bild mit voller Sicherheit zugeſchrieben werden! Die Geſchichte dieſer Compoſition wird in folgender Weiſe erzählt: Die Piccolomini hatten in der Bücherei des Sieneſer Domes eine Marmorgruppe der drei Grazien zum Schmucke aufgeſtellt, Raffael zeichnete dieſe Gruppe wenigſtens theilweiſe (die Federzeichnung hat ſich in der Sammlung der Academie zu Venedig, Br. 115, erhalten) in ſein Skizzenbuch, als er ſich als Gehilfe Pinturricchio's in Siena aufhielt, und nahm ſie auch noch ſpäter in Florenz zur Grundlage für ſein Gemälde. Wann hat die Uebertragung der Marmorgruppe aus Rom, wo ſie ehedem im Palaſt des Cardinals Francesco Piccolomini prangte, nach Siena ſtattgefunden? Albertini in ſeiner 1509 dem Papſte Julius II. gewidmeten Beſchreibung Roms nennt die Gruppe in dem Palaſte nicht mehr vorhanden. Würde er aber ſie überhaupt erwähnt haben (domus reveren. Francisci Piccolomini cardi. senensis in qua erant ſtatuae gratiarum positae), wenn ihre Entfernung aus dem Palaſte nicht erſt vor Kurzem veranlaſst worden wäre? Ob demnach Raffael die Gruppe bereits 1503—4 in Siena und zwar in einem noch mit Malergerüſten angefüllten Raume ſtudiren konnte, ruft einige Zweifel hervor. Was aber Raffael's Skizze nach dem Marmorbilde anbelangt, ſo gehört die Venezianer Handzeichnung zu der nicht kleinen Reihe von Blättern, bei welchen erſt viel guter Wille den Raffael'ſchen Urſprung erkennt. Bei unbefangener Betrachtung zeigt ſie eine ängſtliche Sorgfalt, die äuſseren Linien genau wiederzugeben, daneben aber auſser einer oberflächlichen Modellirung eine auffallende

Unfähigkeit, den Maafsen des Originals gerecht zu werden. Gefetzt aber, alle diefe Zweifel wären unberechtigt, fo bleibt doch die Thatfache beftehen, dafs das Raffael'fche Gemälde mit der Sienefer Marmorgruppe durchaus keinen engeren Zufammenhang befitzt. Die Anordnung der drei Frauen auf dem Bilde erfcheint wefentlich verfchieden von der Gruppirung auf dem Marmorwerke. Die mittlere Figur hält hier nicht, wie auf dem Gemälde, die beiden Schweftern gleichmäfsig umfafst, die Figur zur Linken zeigt den Bufen frei, während derfelbe auf dem Gemälde ebenfalls durch den Arm der mittleren Geftalt verhüllt wird. Diefes Motiv weift auf andere antike Darftellungen, namentlich auf Gemmen zurück, die wahrfcheinlich dem Maler vor Augen ftanden, ihn aber nur ftofflich anregten. Sein Formenfinn bewegt fich, wie die Verhältniffe der Figuren, wie insbefondere die Zeichnung der Beine zeigen, in den Geleifen der oberitalienifchen Schulen und führt den Befchauer eher in die Nähe Francesco Francia's, als in die florentiner Werkftätte Raffael's.

Es wäre nicht das einzige Mal, dafs die Weifen der beiden Meifter verwechfelt würden und Raffael mit feinem Namen für ein Werk des Goldfchmiedes und Malers von Bologna eintreten müfste. Francia kommt in einzelnen Gemälden, befonders Porträten, dem Stile Raffael's auffallend nahe und fcheint trotz des viel höheren Alters dem Einfluffe des Urbinaten fich willig gebeugt zu haben. Ihn bezwang nicht allein die vollendete reine Schönheit der Raffael'fchen Werke, ihn beftach auch die anmuthige Perfönlichkeit des jungen Künftlers, welche er, nach einem Briefe Raffael's und nach einem Sonette Francia's zu fchliefsen, kennen zu lernen und zu bewundern Gelegenheit gefunden hatte. Wahrfcheinlich bei einem Befuche Raffael's in Bologna. Vafari erzählt zwar nichts von einer Reife Raffael's nach Bologna; doch darf, da eine perfönliche Begegnung mit Francia vor dem Jahre 1508 feftfteht, eine folche angenommen werden, zumal Raffael nach Vafari's Bericht zu wiederholten Malen von Florenz aus Reifen unternahm. So läfst Vafari ihn einmal feine Heimat auffuchen und für den Herzog Guidobaldo da Montefeltre zwei kleine, nicht näher bezeichnete Madonnenbilder und einen Chriftus auf dem Oelberge ausführen; im Jahre 1507 aber hält er fich eine geraume Weile in Perugia auf, um ein in Florenz im Carton entworfenes Werk hier in Farben zu vollenden. Das ift die berühmte Grablegung, jetzt in der Galerie Borghefe in Rom. Madonna Atalante Baglioni aus dem berühmten perufinifchen Herrfchergefchlechte hatte vor längerer Zeit, als Raffael Perugia mit Florenz zu vertaufchen fich anfchickte, das Bild bei ihm beftellt; mehrere Jahre vergingen, ehe es fertig wurde. Doch hatte Raffael das Werk keineswegs vergeffen und den Auftrag unbeachtet bei Seite geftellt. Keine Schöpfung reifte fo langfam und wurde fo bedachtfam und forgfältig vorbereitet, keine Compofition hat im Laufe der Arbeit fo eindringliche Aenderungen erfahren, wie die Grablegung. Diefe Aenderungen find mit eben fo vielen Fortfchritten gleichbedeutend. Mit Recht darf man daher von einer inneren Entwickelung der Compofition fprechen und an der Hand der zahlreichen Entwürfe und Studien für das Bild die Gefchichte des letzteren erzählen, wie es bereits mit dem beften Erfolge J. C. Robinfon in feinem Kataloge der Oxforder Handzeichnungen gethan hat.

* *
*

Vafari's Angabe der frühzeitigen Beftellung des Werkes erklärt die Möglichkeit fo langer ftetiger Befchäftigung mit demfelben; fie giebt auch guten Auffchlufs über den Ausgangspunkt, von welchem aus die Compofition fich entwickelt und weiter bewegt. Die erften Gedanken und Entwürfe der Grablegung fallen in eine Zeit, in welcher Raffael feine Bilder noch in den Rahmen älterer Compofitionen zu fpannen pflegte. Diefe Befchränkung war fchwerlich immer freiwillig und mufste nicht nothwendig und in jedem Falle dem Mifstrauen in die eigene Erfindungsgabe entfpringen. Vielfach war an die Beftellung gleich die Bedingung, fich an ein älteres berühmtes Vorbild zu halten, geknüpft. So verwiefen die Nonnen von Monteluce bei Perugia, als fie im Herbft 1505 Raffael ein Altarbild — die erft nach feinem Tode vollendete Krönung Mariä, jetzt im Vatican — in Auftrag gaben, diefen auf die (von einem Florentiner gemalte) Krönung Mariä in der Zoccolantenkirche in Narni als ein nachahmenswerthes Mufter. Aehnliches hat gewifs auch bei der Beftellung der Madonna Anfidei ftattgefunden, und fo mag Madonna Atalante Baglioni dem jungen Künftler ebenfalls das Studium eines älteren Vorbildes empfohlen haben. Sicher ift, dafs Raffael, als er fich mit feiner Aufgabe zu befchäftigen begann, feine Blicke zuerft auf ein Werk feines Lehrers in der Kirche Sta. Chiara in Florenz richtete. Dort hatte Pietro Perugino 1495 eine Klage um den Leichnam Chrifti, eine depofitio, in Oel gemalt, welche fchon die Zeitgenoffen wegen der ergreifenden Wahrheit der Schilderung, des fchönen Farbentones und der anmuthigen Landfchaft im Hintergrunde überaus rühmten, und welche auch jetzt noch unter den Schätzen der Pittigalerie eine hervorragende Stellung einnimmt. Chrifti Leichnam ruht auf einem erhöhten Steine, umgeben von Jofeph von Arimathia und den heiligen Frauen, die theils den Körper und das Haupt des Todten ftützen, theils mit einem letzten Blicke und einer letzten Berührung von ihm Abfchied nehmen. Ueber diefe Gruppe erhebt fich, die Arme in wildem Schmerze ausbreitend, Maria Kleophas, während rechts der händeringende Johannes und noch zwei andere in der Empfindung tief bewegte Perfonen das Bild abfchliefsen, und auf der Gegenfeite zwei Freunde des Todten in ftiller Theilnahme die Trauerfcene betrachten. Sowohl nach der Anordnung des Ganzen, wie nach der Durchbildung der Einzelgeftalten, gehört das Werk zu den beften, welche der Lehrer Raffael's gefchaffen hat. Von diefer »Klage« nun nahm Raffael den Ausgangspunkt für feine Grablegung. Er hält an der Gliederung des Gegenftandes feft. Den Vordergrund nimmt der liegende Leichnam Chrifti ein, umgeben von den knieenden Frauen, zu beiden Seiten ftehen dann die theilnehmenden, trauernden Freunde und Jünger des Todten. Diefer Darftellung begegnen wir in einer Reihe von Blättern, die fonft in Einzelheiten vielfach abweichen, den Grundton aber Perugino's Bilde entlehnt haben. Neben einer Skizze in Oxford, welche Robinfon unter No. 37 (Br. 20) ausführlich befchreibt, erfcheint die bekannte Bifterzeichnung im Louvre (Br. 239) befonders hervorragend. Auf dem Oxforder Blatte entwarf Raffael die ganze Compofition, die Louvrezeichnung dagegen fchildert aufser der forgfältig ausgeführten Hauptgruppe nur noch rechts den trauernden Lieblingsjünger Chrifti. Gemeinfam ift beiden Skizzen die Anordnung der Hauptgruppe. Die Mutter und Maria Mag-

dalena haben ſich in die theuere Laſt getheilt; dieſe hält die Beine Chriſti, ſein Haupt ruht im Schooſse der Madonna, welche wieder von zwei Frauen geſtützt wird. An die Stelle des kalten todten Steines, auf welchen bei Perugino der Körper niedergelaſſen wurde, iſt hier ein lebendiges, liebevolles Auflager getreten. Halb ſitzend erſcheint, um noch die weiteren Unterſchiede anzugeben, Chriſtus bei Perugino, der horizontalen Lage viel mehr genähert auf beiden Raffael'ſchen Zeichnungen, welche auch dadurch von dem ältern Muſter abweichen, daſs ſie die unmittelbare Sorge um den Todten ausſchliesſlich Frauen übergeben. Dadurch empfängt die »Klage« einen milderen, zarteren Ton. Auch ſonſt noch erkennt man deutlich, wie ſehr das Streben des Künſtlers, die Schilderung empfindungsreich und ausdrucksvoll zu geſtalten, überwiegt. Als erfahrener Mann hatte Perugino insbeſondere die ſtiliſtiſche Ausbildung der Compoſition in das Auge gefaſst, die Gliederung des Bildes in Gruppen, den Aufbau der Hauptgruppe in der That auch in vollendeter Weiſe durchgeführt. An dieſe Dinge denkt Raffael zunächſt nur nebenbei. Am wenigſten ſucht er in denſelben ſeinen Lehrer zu übertreffen. Den Schwerpunkt legt er namentlich in der Louvrezeichnung in die feine pſychologiſche Ausarbeitung der Scene. Die Mutter hat das nächſte, das höchſte Anrecht auf den Schmerz. Sie hat alle Qualen und Leiden mit dem Sohne empfunden, ſie iſt in ihm mitgeſtorben. Der Mutter gab daher Raffael die Rolle der Schmerzensreichen, in ihr ſammelte er den Ausdruck tiefſter Ergriffenheit. Ueberwältigt von der Empfindung bricht ſie zuſammen. Da wenden nun die anderen Frauen ihre Theilnahme von dem Todten der Lebendigen zu und bemühen ſich die Madonna zu ſtützen und zu tröſten. Nur mechaniſch hält Magdalena die Beine Chriſti auf dem Schooſse, ihre Hände berühren den Leichnam, Geſicht und Blick ſind aber wehmuthsvoll auf die Madonna gerichtet. Noch inniger drückt ſorgliche Theilnahme die hinter der Magdalena ſtehende Frau aus, welche mit leiſer Hand das Kopftuch der Madonna lüftet. Dieſe Figur fehlt auf der Oxfordzeichnung, und auch der bärtige Mann, welcher über der Frauengruppe, dieſe abſchliesſend, mit ausgebreiteten Armen ſteht, iſt auf derſelben zur linken Gruppe geſchoben worden. Durch alle dieſe Züge erſcheint das Louvreblatt als das bedeutendere, vollendetere, und möchte man auch ſeine Entſtehungszeit ſpäter anſetzen, wenn nicht die gröſsere Annäherung an das Vorbild Perugino's — der Mann mit den ausgebreiteten Armen iſt ziemlich treu herübergenommen —, insbeſondere aber die freier entwickelte Technik der Oxfordzeichnung wieder Zweifel anregten. Zum Abſchluſs gelangte übrigens die Compoſition der Grablegung nicht auf dieſem Wege. Es kam ein Augenblick, in welchem Raffael alle bisher gemachten Studien ungenügend dünkten und er ſich zu einer völlig neuen Compoſition entſchloſs. Ob zum inneren Antrieb ſich auch äuſsere Nöthigung geſellte, ob erſt neue Anſchauungen die Aenderung herbeiführten oder ob ſie nur zeitigten, was in der Phantaſie des Künſtlers bereits vorbereitet war, darüber iſt uns ein feſtes Urtheil leider nicht vergönnt, und wir müſſen uns begnügen, aus der Natur des fertigen Werkes Schlüſſe auf ſeine Entſtehung zu ziehen.

Drei Momente aus der Leidensgeſchichte Chriſti ſtanden in der künſtleriſchen Darſtellung in engem Zuſammenhange zu einander: die Kreuzabnahme, die Klage um den Leichnam Chriſti (depoſitio) und die Grablegung (tumulacio). Sie konnten

getrennt gefchildert werden, fie gingen aber auch vielfach in einander über. Schon bei der Kreuzabnahme fand auch der Schmerz und die Trauer der Freunde hervorragenden Ausdruck. Die Klage um den Leichnam Chrifti wird am Fufse des Kreuzes, nachdem der Körper herabgelaffen worden, laut. Den Trägern des Leichnams folgen die klagenden Frauen, um noch vor dem Begräbnifs von dem Todten Abfchied zu nehmen. Das Verbindende aller drei Scenen find die fchmerzerfüllten klagenden Freunde. Durch keinen gewaltfamen Sprung kam daher Raffael zu dem Gedanken, an die Stelle der Depofition die Grablegung treten zu laffen. Er fetzte nur an die Stelle des früheren Vorganges den unmittelbar folgenden und behielt fogar ftofflich einen wefentlichen Beftandtheil der alten Compofition, die trauernden Frauen bei, nur dafs er fie von der Hauptgruppe, den Trägern mit dem Leichnam, abtrennte und zu einer felbftändigen Nebengruppe geftaltete. Schon diefe Theilung und Sonderung der Gruppe fällt auf, noch mehr die Art, wie Chriftus zum Grabe getragen wird. Raffael hat fich die Träger nicht in fortfchreitender Bewegung gedacht, diefelben vielmehr einander zugekehrt, fo dafs der Träger am Kopfende rückwärts fchreitet, der andere Mann, welcher das Grabtuch am anderen Ende gefafst hat, ihm folgt. Diefe in Raffael's Umgebung ungewöhnliche Anordnung regt die Frage nach ihrem Urfprunge an. Aus vorraffaelifcher Zeit ift fie zunächft in einem Kupferftiche Mantegna's nachgewiefen worden. Auch hier (wie auf mehreren anderen Kupferftichen des fünfzehnten Jahrhunderts) treten die Träger einander gegenüber und bewegt fich der eine mühfelig mit feiner Laft rückwärts. Mantegna hat aufserdem gerade fo wie es auf der Grablegung Raffael's fichtbar ift, die ohnmächtige, von Frauen unterftützte Maria als felbftändige Nebengruppe behandelt. Schon diefe Verwandtfchaften laffen einen Zufammenhang zwifchen beiden Werken ahnen. Dazu kommt, dafs Raffael die Hauptgruppe aus Mantegna's Stich auf zwei in der Academie zu Venedig bewahrten Blättern (Br. 96 und 97) abgezeichnet hat und jedenfalls frühzeitig Mantegna's Compofition kannte. Denn auf dem Louvreblatte erfcheint die Geftalt des händefaltenden Johannes der gleichnamigen Figur auf dem Stiche Mantegna's nachgebildet. Die Kenntnifs, das Studium des Pataviner Meifters fteht demnach feft. Mufs nun nicht auch der weitere Schlufs gezogen werden, dafs der fleifsig ftudirte Stich den Anlafs gab, alle bisher gemachten Entwürfe bei Seite zu fchieben und eine neue Compofition zu beginnen, für welche nun Mantegna's Werk das Vorbild abgab? Die Aehnlichkeiten find zu zahlreich, als dafs ein erheblicher Zweifel gegen diefe Annahme fich begründen liefse. Schliefst fich aber die Compofition nach dem neuen Vorbilde unmittelbar an die Skizze an, welcher Perugino's »Depofitio« als Mufter zu Grunde lag, oder hat der künftlerifche Gedanke erft mehrere Zwifchenftufen durchgemacht, ehe er fich bei Mantegna's Schilderung beruhigte? Die Oxforder Sammlung bewahrt unter ihren Raffaelfchätzen eine feit Crozat's und Mariette's Zeiten hochberühmte Federzeichnung, welche vielfach als eine folche Zwifchenftufe angefehen wurde. Diefe Vermuthung, bereits von Mariette angedeutet, erregt nicht geringes Intereffe, da fie, falls fie fich beftätigte, zugleich das erfte Beifpiel des Studiums der Antike lieferte. Anklänge an antike Sarkophagreliefs, welche die Beftattung Hector's oder Meleager's darftellen und fich, wie die Anführung bei Leo Battifta

Alberti zeigt, eines frühen Ruhmes erfreuten, ließen ſich ſchon herausfinden, wenn ſie auch nicht ſtärker ſind als die Erinnerungen an Signorelli's Pietà in Orvieto. Aeuſsere und innere Gründe weiſen aber das Oxforder Blatt, unter dem Namen Tod des Adonis weltbekannt, aus der Reihe der Entwürfe zu einer Grablegung zurück. Auf der Rückſeite des Blattes iſt Adam und Eva dargeſtellt.



Grablegung. Biſterzeichnung von Raffael im Louvre.

Daſs Marcanton dieſe Zeichnung in Rom geſtochen hat, giebt über die Zeit ihrer Entſtehung keine Auskunft. Zeichnungen flattern leicht aus einer Stadt in die andere. Dagegen fällt ſtark der ſchon von Ottley beobachtete Einfluſs der Frescomalerei auf die in den Geſtalten Adam's und Eva's beobachtete Zeichnungsmanier auf, mit dieſer ſtimmt aber der Tod des Adonis vollkommen überein. Hat man überhaupt das Recht, von dem Tode, dem Begräbniſs des

Adonis oder Chrifti im Angeficht des Blattes zu reden? Kein Todter wird begraben, fondern ein Sterbender unter dem Geleite der Freunde heimgetragen. Dafs noch Leben in dem Körper des fogenannten Adonis pulfirt, zeigen die krampfhaft gezerrten Finger und Zehen, das fagen das behutfame Auftreten der Träger, die gefpannten Blicke der Beiftehenden und offenbart vor allem die gemifchte Empfindung der über den Körper fich niederbeugenden Frau. Von leidenfchaftlichem Schmerz wird fie gepackt, gleichzeitig aber laufcht fie auch ängftlich, ob nicht doch der Lebensfunke noch glimme und fich wieder entzünden laffe. Endlich aber fehlt die nothwendige Verbindung zwifchen dem »Tode des Adonis« und den anderen Entwürfen zur Grablegung. Keine Gruppe, keine Geftalt, keine Form kommt auf der letzteren vor, zu welcher die Adoniszeichnung den Anftofs gegeben hatte; find fcheinbar ähnliche Bewegungen und Stellungen vorhanden, fo find es folche, welche auf jedem Bilde der Grablegung typifch wiederkehren und von Raffael älteren Darftellungen derfelben entlehnt werden konnten. Die älteren Darftellungen gaben ihm zugleich die Richtfchnur für die Anordnung der Hauptgruppe. Auf den mittelalterlichen Bildern und Kupferftichen des fünfzehnten Jahrhunderts fpielt die Scene ftets in unmittelbarer Nähe des Steinfarges, in welchem Chriftus beigefetzt werden follte. Da war nicht mehr die fortfchreitende Bewegung der Träger am Platze, der eine derfelben mufste vielmehr fich umwenden, gegen den anderen Träger kehren, damit der todte Körper ohne Anftofs in den Sarkophag herabgelaffen werden könne. Mantegna und Raffael blieben alfo der Tradition treu; das Ungewöhnliche bei ihnen liegt darin, dafs der Zug noch in Bewegung zur Gruft und nicht ftillhaltend zur unmittelbaren Beifetzung im Grabe gedacht wird. Auf keinen Fall bedurfte es vieler Zwifchenftufen, um fich endlich für die gewählte Anordnung der Hauptgruppe zu entfcheiden. Sie war in dem Augenblicke fchon gegeben, in welchem an die Stelle der »depofitio« die »tumulacio«, um den kirchlichen Sprachgebrauch zu wiederholen, trat. Die Betrachtung älterer Darftellungen, das Studium Mantegna's geben den Anftofs zu neuen Entwürfen für Atalante Baglioni's Bild. Zunächft zeichnete er nach dem nackten Modell die Träger des Leichnams, um jeder Bewegung vollkommen Herr zu werden. Dasfelbe that er mit dem Oberkörper Chrifti. Beide Blätter bewahrt die Oxforder Univerfität. Dann aber führte er (Florenz; Br. 508) die Hauptgruppe in vollftändig bekleideten Figuren und mit feiner Betonung des Ausdruckes aus, überzog fogar das Blatt mit einem Netze zum Zwecke der Uebertragung auf die Tafel. Dazu kam es aber noch nicht. Raffael änderte abermals Einzelheiten, ehe er die endgiltige Wahl traf. Auf dem florentiner Blatte, das fich felbft wieder von den vorangehenden Oxforder Studien unterfcheidet, erfcheinen die beiden Träger im Alter anders bezeichnet als auf dem Gemälde; dort fehen wir den Jüngling zu Häupten Chrifti befchäftigt, der bärtige Mann trägt die Beine; auf dem Bilde find die beiden Geftalten gerade entgegengefetzt vertheilt. Die Frau, welche auf der Federzeichnung hinter der Maria Magdalena mit erhobenen Armen fteht und in ftiller Theilnahme dem Vorgange folgt, hat Raffael im Bilde ausgelaffen. Vielleicht, dafs ihm diefe Geftalt zu ruhig in der Haltung dünkte und von dem leidenfchaftlich bewegten Wefen der übrigen Perfonen allzuftark abweichend. Denn darauf war fein Augenmerk

vorzugsweife gerichtet, die Handlung mit fcharfen dramatifchen Accenten zu verfehen und demgemäfs auch alle Perfonen in das höchfte Pathos zu kleiden. Das Leichenbegängnifs ift am Eingang der Grabhöhle angelangt. Die Stufen, welche zu jener führen und erklommen werden müffen, rufen zuletzt noch die gewaltigfte Anfpannung der Muskelkraft der Träger auf. Sie halten unwillkürlich einen Augenblick inne, und diefen benützt Magdalena, um von dem Freunde den letzten Abfchied zu nehmen. Mit der Linken hat fie feine Hand ergriffen, mit der Rechten lüftet fie leife das Grabtuch von feinem Antlitze — eine Bewegung, welche an die ähnliche im älteren Louvreblatte erinnert und die ftetige Entwickelung der Compofition, und dafs bei Raffael kein Gedanke verloren geht, beweift. Zwifchen Magdalena und dem Träger am Kopfende find die Geftalten Jofephs von Arimathia und des fich vorbeugenden Johannes eingefchaltet. Die Maria felbft ift einen Schritt zurückgeblieben und finkt ohnmächtig in die Arme der Frauen, von welchen die eine knieend fie umfafst, zwei andere ihr hilfreich zur Seite ftehen.

Kein Werk hatte Raffael bisher fo forgfältig vorbereitet, fo genau erwogen; für jede Geftalt, jede Bewegung läfst fich der Grund ihres Dafeins angeben, von jedem Motive die vollkommene Zweckmäfsigkeit nachweifen. Die Wirkung des Werkes entfpricht nur wenig den Bemühungen des Künftlers. Dafs das Gemälde kalt laffe, mehr zum künftlerifchen Verftande als zum Herzen fpreche, bekennen auch jene, welche der Energie des Ausdruckes, der Wahrheit der Charaktere, der Schönheit der Linienführung höchftes, übrigens verdientes Lob fpenden. Einen grofsen Theil der Schuld trägt das Colorit. Verputz und glatte Reftauration haben die urfprüngliche Natur des Gemäldes fo fehr verändert, dafs vielfach auf die Beihilfe einer fremden Hand gefchloffen wurde. Aber auch im unverfehrten Zuftande würde das Bild kaum einen wefentlich verfchiedenen Eindruck hervorrufen. Raffael's fchönfarbiger Auftrag, bisher an Einzelfiguren und Einzelgruppen erprobt, zeigte fich für figurenreiche Compofitionen in der Tiefe noch nicht ausreichend. Entfcheidend für den fchwächeren Eindruck wirkt aufser dem Umftande, dafs die zahlreichen, wie Silhouetten fich abhebenden Profilköpfe eintönig erfcheinen, der Mangel an Naivetät in der Compofition. Gewifs find die drei kleinen Predellabilder, welche unter dem grofsen Altargemälde der Grablegung angebracht waren, gleichfalls die Frucht eingehender Studien. Von einer diefer grau in grau gemalten Predellentafeln hat fich noch der Entwurf (Albertina; Br. 186) erhalten. Dennoch erregen fie den Schein unmittelbarer Improvifation. In drei Rundbildern find die drei chriftlichen Tugenden: der Glaube, die Hoffnung und die Liebe, als liebreizende Frauen verkörpert, jeder Figur zwei geflügelte Knaben, in vertieftem Rahmen, zur Seite geftellt. Der Glaube hält den Kelch mit der Hoftie empor, die Hoffnung ift betend mit gefalteten Händen gefchildert, die Caritas wird als Mutter mit traulich fich anfchmiegenden Kindern gedacht. Da allen diefen Bildungen das Madonnenideal zu Grunde lag, fo fühlte fich Raffael durchaus heimifch und unbedingt ficher, während auf dem Gemälde der Grablegung zwar alle Schwierigkeiten des neuen formenreichen Gegenftandes überwunden find, aber die Spuren der Ueberwindung noch nicht völlig vertilgt erfcheinen. Ein vollendetes Werkftattbild, weckt es dennoch die Meinung, dafs Raffael, wenn ihn ein mächtig wogendes grofses Leben umgeben hätte, noch

Vollendeteres geleiftet, namentlich den Ton der unmittelbaren Herzenswahrheit ftärker angefchlagen hätte. Uebrigens zählte die Grablegung in alten und neuen Zeiten zu den berühmteften Schöpfungen Raffael's und wurde, fo lange fie noch auf ihrem urfprünglichen Platze (San Francesco) in Perugia aufgeftellt war, wie ein Palladium verehrt. Gerade fo wie die Bewohner von Pescia, als die Madonna



Die Grablegung. Galerie Borghefe in Rom.

del Baldachino 1697 durch Kauf nach Florenz gelangte, über Raub und Kirchenfchändung fchrieen und ihrem Grimm in Spottverfen über diefe fchlechte Welt (questo mondo in sostantia è un mondaccio) Luft machten, proteftirten auch die Prioren von Perugia gegen die eigenmächtige Schenkung der Grablegung durch die Mönche von S. Francesco 1608 an den Cardinal Borghefe. Doch ohne Erfolg. Die Grablegung befindet fich noch heute in der Galerie Borghefe in Rom, die Predellenbilder, erft in den Jahren der franzöfifchen Revolution aus Perugia entfernt, fchmücken die vaticanifche Gemäldefammlung.

Das Datum auf der Grablegung, 1507, verbunden mit Vafari's Angabe, dafs Raffael das Bild in Perugia felbft gemalt habe, find für längere Zeit die letzte überlieferte Nachricht über das äufsere Leben des Künftlers. Wir find überzeugt, dafs er nach Vollendung des Werkes wieder nach Florenz zurückkehrte. Denn der Einflufs Fra Bartolommeo's, doch nur in Florenz felbft lebendig, offenbart fich am ftärkften in Bildern, deren Entftehung auf die Grablegung folgte, wie z. B. die Madonna del Baldacchino. Wir fchliefsen diefes auch aus einigen Zeilen, welche Raffael an den Maler Domenico Alfani in Perugia in Begleitung einer Zeichnung (Mufeum Wicar in Lille) richtete. Er bittet ihn um die Zufendung von Verfen und einer Predigt und erinnert daran, dafs Madonna Atalante doch um Geld gemahnt werde. Atalante fchuldete aller Wahrfcheinlichkeit nach theilweife den Lohn für das Bild der Grablegung, welchen nun der Künftler nachgefendet wünfchte. Von Raffael's Aufenthalt in Florenz bringt auch ein Brief Kunde, welchen er an feinen Oheim Ciarla in Urbino gerichtet hatte. Er ift im April 1508 gefchrieben und zu wiederholten Malen abgedruckt und überfetzt worden. Das Original foll fich in Rom in der Bibliothek der Propaganda befinden. Darin ift nun von kleineren Bildern, die er gemalt, von Beftellungen, auf welche er hofft, doch ohne alle nähere Angabe der Gegenftände, die Rede. Aufserdem erwartet Raffael nicht geringe Förderung von einem Empfehlungsfchreiben an den Gonfaloniere von Florenz, Pietro Soderini, welcher die Malerei in einer gewiffen Stube zu verdingen habe (»per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha a sua Signoria de alocare«). Offenbar ift der noch lange nicht vollendete Bilderfchmuck in den verfchiedenen Sälen des Palazzo vecchio gemeint, über welchen die Entfcheidung dem Gonfaloniere zuftand. Noch einige Jahre fpäter follte ein Bild für den Altar im grofsen Rathsfaale bei Fra Bartolommeo beftellt werden. Zu einer Thätigkeit im Palazzo kam es nicht. Im Herbfte 1508 befand fich Raffael bereits in Rom. Schwerlich ahnte er die Triumphe, die feiner in der neuen Heimat harrten; gewifs wandte er ohne grofsen Schmerz Florenz den Rücken, das es nicht mehr verftand, die Künftler an fich zu feffeln, und unthätig zufehen mufste, wie gerade die gröfsten derfelben durch ihren Stern von der alten Hauptftadt italienifcher Kunft weggewiefen wurden. Michelangelo und Leonardo hatten fchon früher Florenz verlaffen, jetzt folgte ihnen auch Raffael.



Bildnifs Julius' II. von Raffael. Galerie der Uffizien.

IV.

Rom unter Julius II.

»Roma caput mundi« lautete Grufs und Zuruf in den Jahrhunderten des Mittelalters, felbft in folchen Zeiten, als der Papft vor den kleinen Stadtbaronen zitterte und umgeben von einem Bettelvolke inmitten eines Trümmerhaufens haufte. Mochte aber auch Rom in den Augen der mittelalterlichen Chriften als die Hauptftadt der Welt glänzen, zu einer Hauptftadt Italiens erhob es fich erft feit dem fünfzehnten Jahrhundert. Als das Leben in Italien aus den Schranken felbftgenügfamer Dürftigkeit trat, fich genufsreicher, weitumfaffender geftaltete, als

in den Parteikämpfen das Anfehen kräftiger Perfönlichkeiten ftieg und grofse Gedanken in jugendlich fchwungvoller Sprache den Einzelnen anflogen, da richtete fich der Blick auch auf die Vergangenheit zurück, deren Ruhmesfchimmer niemals völlig verdunkelt war. Dafs man zu den Nachkommen der antiken Helden zähle, war fefter Glaube, man wollte aber auch die volle Erbfchaft derfelben antreten. Nirgends leuchtete der Glanz der Vorfahren fo mächtig, nirgends wurde die Sehnfucht nach der Wiederkehr ähnlicher Zeiten fo lebendig wie auf dem Schauplatz ihrer Grofsthaten. Wenn der Italiener des vierzehnten Jahrhunderts von der Höhe des Capitols auf die Ruinen des alten Rom herabblickte, tauchte, durch den Gegenfatz geweckt, das Bild der früheren Herrlichkeit in feiner Phantafie auf. Grofse Erinnerungen wechfelten mit kühnen Hoffnungen und noch kühneren Träumen. In den Städten, an den Höfen, in Gelehrtenkreifen, unter Künftlern, überall erfchien das klaffifche Alterthum wie zu neuem Leben auferftehend und wurde dem Genius Roms gehuldigt. Am fpäteften in Rom felbft. Hier lag nicht allein der wirkliche, greifbare Schutt am höchften, hier bildete auch die kirchliche Tradition des Mittelalters, in Allem den antiken Anfchauungen entgegengefetzt, ein fchwer zu hebendes Hindernifs. Erft das Exil der Päpfte, die lange papftlofe Zeit in Rom mit ihrer Auflöfung aller höheren ftaatlichen Ordnung brach dasfelbe. Als die Päpfte aus Avignon nach Rom zurückkehrten, fahen fie die mittelalterlichen Ueberlieferungen erfchüttert, die Renaiffancebewegung fluthend und über das ganze Land widerftandslos fich ausbreitend. Auch fie waren gezwungen, derfelben zu folgen. Die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts begrüfst bereits einen begeifterten Humaniften auf dem päpftlichen Throne, den Magifter Thomas Parentucelli aus Sarzana unter dem Namen Nicolaus V. »Nachdem das Jubiläum 1450 unermefsliche Goldmaffen dem päpftlichen Schatze zugeführt hatte, begann der Papft zu bauen und griechifche und lateinifche Bücher zu kaufen«, erzählt fein Biograph Vespafiano. Homer war der unbekannte Gott, den man im Vatican am höchften verehrte, Cicero der einflufsreichfte Heilige. Der ganze naive Enthufiasmus der Frührenaiffance, welche fo ehrlich und wahrhaftig an die Wiedergeburt der Antike glaubte, wie die alten Chriften an das taufendjährige Reich, und der Phantafie unter den wirklichen Lebensmächten das vornehmfte Recht einräumte, fpiegelt fich in den Gedanken, Wünfchen und Plänen Nicolaus' V. wieder. Namentlich die Schilderung feiner Bauentwürfe hört fich an wie ein Capitel aus Leo Battifta Alberti's Buch über die Architektur, welches er in Marmor übertragen wollte. Eine ideale Refidenz lag in feinem Sinne, die fich an den Neubau der Peterskirche anfchliefsen und in einem grofsartigen Palafte gipfeln follte. Drei Strafsen von Kaufhallen und Loggien eingefäumt führten nach dem Plane zur Vaticanifchen Bafilica, über den Hallen befanden fich die Wohnungen der Curialen, nach allen Regeln der Schönheit, nach allen Gefetzen der Gefundheitslehre errichtet. Der Palaft felbft umfafst Gärten und Hallen, Kapellen und Bibliotheken, einen Krönungsfaal und fogar ein befonders gelegenes Conclave für die Papftwahl. Die luftige Phantafie hatte an diefen Plänen den gröfsten Antheil, fie blieben auch blofse Traumgebilde. Nur der Entfchlufs eines Umbaues der Peterskirche, für die gelockerte Macht der heiligen Traditionen fo bezeichnend, erwies fich

Staats-
Bibliothek
Bamberg

keimfähig und fchlug nach zwei Menfchenaltern im Boden der Wirklichkeit lebendige Wurzeln.

Zur Hingabe der Italiener an die Antike, zur Begeifterung für das Heldenalter der Nation gefellt fich ein anderer Zug, welcher der allgemeinen Entwickelung entfpricht, in Italien aber fofort ein befonderes Gepräge empfängt. Ueberall im fünfzehnten Jahrhundert begegnen wir dem Streben, den Staat, der immermehr als Selbftzweck betrachtet wurde, mit gröfseren Rechten auszuftatten, die Landesgrenzen zu erweitern, die fürftliche Macht zu vermehren. Auch Italiens politifches Schickfal trat um diefe Zeit in eine entfcheidende Wendung. Die kleinen Stadtrepubliken, die winzigen Tyrannenherrfchaften verfchwanden; gröfsere Gebiete wurden, gewöhnlich gewaltfam, zu einer ftaatlichen Einheit verbunden und erhielten fich felbft wieder nur durch die Eiferfucht der anderen auf gleiche Weife gebildeten Staaten. Ein Syftem künftlichen Gleichgewichtes wurde die Grundlage des nationalen Friedens. Wie fchwierig mufste es da erfcheinen, das Papftthum einzuordnen und dem Oberhaupte der Kirche die fürftliche Stellung, welche dem »Knechte der Knechte« feit Menfchengedenken eingeräumt war, zu wahren. Seitdem das Kaiferthum verfallen und zur Machtlofigkeit verurtheilt war, hatte auch die päpftliche Würde ihr weltbeherrfchendes Anfehen verloren. Zum Glücke, dafs der gläubige Sinn von dem Papftthum fich noch nicht abgewendet hatte und fein materieller Befitz ihm eine gewiffe Kraftentfaltung inmitten der eiferfüchtigen, in fteter Fehde begriffenen italienifchen Staaten geftattete. Mit grofser Gewandtheit fchüttelte es die mittelalterliche Tradition auch in politifcher Beziehung ab, verwandelte fich in ein weltliches italienifches Fürftenthum und betrieb mit leidenfchaftlichem Eifer die Gründung einer Hausmacht, ähnlich wie fie die andern Dynaftien in Italien anftrebten. Es kamen die Zeiten eines Sixtus Rovere und Alexander Borgia. Die Ziele diefer raft- und ruhelofen Männer ftimmten zwar mit der allgemeinen Geiftesrichtung überein, widerfprachen aber in empfindlichfter Weife den überlieferten und geheiligten Grundlagen des Papftthums. Es galt, die Familienmacht zu fteigern; es gab aber keine legitime Papftfamilie. Unter den Angehörigen der Päpfte konnte man nur Nepoten oder wohl gar Papftföhne verftehen, Perfonen, deren angebliches Recht, ja deren Dafein dem Papftthume geradezu Hohn fprach. Eine fo arge Verkehrung fittlicher Verhältniffe mufste zum Fluche werden, alle Handlungen arteten unter der Laft derfelben zu rohen Gewaltfchlägen aus, das ganze Leben verlor den inneren Halt und den feften Kern. Wenn man die Zuftände und Sitten Roms im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts beobachtet, möchte man fchier glauben, bei dem Wegräumen des mittelalterlichen Schuttes fei die oberfte Schicht der Antike, das römifche Cäfarenthum, entblöfst worden und mit diefem alle bis dahin in die Erde gebannten Dämonen wieder frei geworden. Alle Gräuel der Imperatorenzeit: Mord, Treubruch, Verfchwörungen, Blutfchande, blinder Taumel vom üppigften Lebensgenuffe zur frevelhaften Verfpottung aller Dafeinsmächte, die entfetzliche Mifchung von Wolluft und Graufamkeit tauchen empor und erfüllen die römifche Luft. Die Zeitgenoffen dachten weniger ftreng von dem weltlichen Treiben der Päpfte, als wir Nachgeborenen. Dafs aber die eingefchlagene Richtung nicht zum Ziele führen könne, wurde auch ihnen bald klar.

Die Nepoten jedes folgenden Papftes waren die natürlichen Gegner der alten Nepoten, durch jeden neuen Papft erfchien der eben errungene Machtzuwachs in Frage geftellt. Da war es ein grofser Gedanke und der Gedanke wurde zu einer weltgefchichtlichen That, als der am 1. November 1503 neugewählte Papft Julius II. Rovere als Erben der politifchen Macht nicht wechfelnde Perfonen, fondern eine dauernde Inftitution, nicht Nepoten, fondern den Kirchenftaat felbft einfetzte. Er brach nicht mit der politifchen Richtung feiner Vorgänger; die Erweiterung der Grenzen, die Eroberung und Einverleibung kleinerer, gut gelegener Gebiete, die Erhöhung der fouveränen Macht waren auch feine Ziele. Er hielt fich aber frei von gemeiner Selbftfucht und gewöhnlichen Antrieben und brachte dadurch in fein ganzes Thun einen grofsen Zug. Als den Gründer des Kirchenftaates betrachtet ihn der politifche Gefchichtsfchreiber, als den wahren Papft der Renaiffance preift ihn der Kunfthiftoriker und giebt ihm zugleich den Ruhmestitel zurück, welchen unbilliger Weife fein Nachfolger Leo X. an fich geriffen hatte. Das Zeitalter Julius' II. ift das Heldenalter der italienifchen Kunft.

Raffael's Hand hat uns das Bild Julius' II. bewahrt. (S. S. 98.) Das Porträt ftammt zwar erft aus den letzten Lebensjahren des Papftes, als ihn Krankheiten und Unglücksfälle fchwer heimgefucht hatten, doch durchaus nicht gebrochen, kaum gebeugt. So wie er dafitzt, die Arme leicht auf die Lehnen des Stuhles geftützt, das tiefliegende Auge fcharf prüfend auf den Befchauer gerichtet, mit feftgefchloffenen Lippen, grofser kräftiger Nafe, mächtigem, bis an die Bruft reichendem weifsen Barte, ruft er die Befchreibungen der Zeitgenoffen lebendig in die Erinnerung. Ein gar gewaltiger Herr, unabläffig thätig und mit grofsen Plänen befchäftigt, auf den Niemand Einflufs gewinnen kann, der dagegen Alle beherrfcht. Er hört wohl die Meinung Anderer an, entfcheidet aber nach feinem Gutdünken, nach feiner Einficht. Alles an ihm überfchreitet das gewöhnliche Maafs, feine Leidenfchaften, wie feine Entwürfe. Sein Ungeftüm, fein Jähzorn verletzten feine Umgebung, doch weckte er nicht Hafs, nur Furcht, denn nichts Kleines, gemein Selbftfüchtiges war an ihm zu bemerken. Ebenfo erregten feine Pläne wohl Staunen, aber nicht Unglauben, denn weit entfernt von phantaftifchen Träumen, hielt er ftets für die Erfüllung feines Willens reiche Mittel bereit. Er hatte in jungen Jahren und vielleicht auch noch in den fpäteren das Leben vollauf genoffen, doch fich keineswegs in eitlem Vergnügen verloren, die Befriedigung perfönlicher Luft als Hauptziel des Dafeins erkannt. Dem Lebensgenufs ging reife Lebenserfahrung zur Seite. Niedrigen Eltern entfproffen, in Savona 1443 geboren, für den Stand der Bettelmönche beftimmt, dankte er alles Glück feinem Oheim, dem nachmaligen Papfte Sixtus IV. Diefer häufte auf den Nepoten Würden, Aemter und Reichthümer. Der Cardinal von San Pietro in Vincoli, Giuliano della Rovere, — mit 28 Jahren empfing er den Purpur — gehörte, fo lange Sixtus IV. lebte, zu den mächtigften und angefehenften Kirchenfürften.

Als Nepote erfuhr er natürlich nach dem Tode des Oheims den Hafs und den Neid der folgenden Päpfte im höchften Mafse. Den Nachftellungen Alexander's VI. entging er nur durch die Flucht, die ihn nach Lyon in die Umgebung des gerade zum Krieg rüftenden Königs Carl VIII. führte. Die Vorftellung, als hätte Giuliano's Einflufs den Zug Carl's VIII. nach Italien entfchieden, ift gewifs

übertrieben. Auch ohne den Zufpruch des Cardinals hätte der König feinem vermeintlichen Rechte auf Neapel mit den Waffen Nachdruck verliehen. Immerhin bezeichnet es den leidenfchaftlichen gewaltthätigen Sinn Giuliano's, dafs er rückfichtslos auf den unmittelbaren Gegner losfchlägt, unbekümmert ob er nicht einen künftigen Freund in ihm fchädigt und einen Bundesgenoffen fich auserwählt, deffen Macht er vielleicht fpäter fürchten mufs. Von ähnlichen heftigen Trieben liefs er fich auch als Papft beftimmen; da er aber vollkommen frei war von perfönlicher Selbftfucht, fich mit der päpftlichen Würde eins fühlte, fo brach er dem Vorwurfe launenhaften Wefens die Spitze ab. Was ihn im gegebenen Augenblicke befchäftigte, das fuchte er um jeden Preis durchzufetzen, und wenn er auf Widerftand ftiefs, fo bemächtigte fich feiner ein gewaltiger Zorn. Was ihn aber befchäftigte, war mit grofsen, allgemeinen Intereffen verflochten und darnach angethan, ihm Ruhm zu erwerben. Die Barone, welche die Borgia's zu Gunften der eigenen Hausmacht vernichten wollten, bändigte und unterwarf er der päpftlichen Herrfchaft. Die Venezianer, welche die Romagna nicht räumen wollten, bekriegte er mit geiftlichen und weltlichen Waffen, bis er fein Ziel erreicht und dem Kirchenftaate das beftrittene Land, Rimini, Ravenna, Faenza u. a. zurückerobert hatte. Dem Streite folgte, nachdem der Papft feinen Willen durchgefetzt hatte, die Verföhnung auf dem Fufse nach. Ein anderes mächtigeres Intereffe erfüllte feinen Geift. Er hatte nicht Venedigs Anmafsung über Gebiete des Kirchenftaates dulden wollen, er konnte noch weniger die Herrfchaft der Fremden in Italien ertragen. Der Mann, welcher den Ehrgeiz befafs, »Herr und Meifter des Spieles der Welt« zu werden, konnte fich nicht zum Caplan eines fremden Fürften erniedrigen laffen. Das aber fürchtete er, wenn dem Vordringen des franzöfifchen Königs nicht Einhalt geboten werde. Als fiebzigjähriger Greis nahm Julius II. den Kampf auf. Niederlagen brachen ihn nicht, Siege blendeten ihn nicht, gaben ihm nur den Muth zu noch kühneren Entwürfen. »Hinaus mit den Barbaren aus Italien«, war noch in den letzten Tagen fein Herzenwunfch gewefen. Als gewaltiger kluger Fürft lebt Julius II. zumeift in der Erinnerung der Nachwelt; als den Papft, der Petrarca's Lehre von den völkerfcheidenden Alpen gleichfam zum Wahlfpruch erhoben, rühmen ihn die Freunde des nationalen Staates. Dafs fein Wefen und Wirken der Lehre des Evangeliums fchlecht entfprach und die chriftlichen Tugenden ihm ftets fremd blieben, bekennen freilich auch alle Unbefangenen.

Mit diefen pofitiven und negativen Eigenfchaften erfcheint aber feine Natur nicht erfchöpft. Bei allem weltlichen Streben blieb Julius II. fich doch der Bedeutung, welche der Papftwürde innewohnte, wohl bewufst. Fromme Empfindungen wurden dadurch in feiner Bruft nicht geweckt, allen Unternehmungen aber die Richtung auf das Grofse und Allgemeine gegeben. Wie feiner kriegerifchen Politik der Nepotismus durchaus fremd war, die Früchte feiner Siege ausfchliefslich der Kirchenftaat einheimfte, fo ruht auch feine Begünftigung der Künfte nicht auf blofser perfönlicher Liebhaberei, fondern erfcheint als eine dem Papftthum und der Kirche dargebrachte Huldigung. Höfifch im äufseren Urfprung wird die römifche Kunft unter Julius II. von einem weltgefchichtlichen Zuge durchweht. Das ift ihr Vorzug vor der Kunft, wie fie an den anderen

Höfen Italiens getrieben wurde. Nicht, dafs gerade diefer oder jener Hof die Kunft liebte, verdient ausführliche Erwähnung, als bedeutungsvoll mufs nur die gröfsere Zahl folcher »Mufenhöfe« betont werden. Den Künften Schutz und Huld angedeihen zu laffen, die äfthetifche Bildung zu pflegen, gehörte zu einem vollen fürftlichen Dafein. Die römifche Kunft am Hofe Julius' II. darf dagegen auf eine ganz befondere, ja geradezu einzige Stellung den Anfpruch erheben. Sie verwirklicht, wenn auch nur für wenige Jahre, den Traum der vollkommen harmonifchen Durchdringung zweier Weltalter und zeigt uns die Antike und das Chriftenthum zu einer wunderbaren Einheit verfchmolzen.

Bramante's St. Petersbau, Michelangelo's Decke in der Sixtina, Raffael's Fresken in den Stanzen des Vaticans find die unfterblichen Denkmäler aus der Zeit Julius' II. Sie find alle der Verherrlichung der chriftlichen Kirche und Lehre geweiht, huldigen der Gröfse des Papftthumes. Des Papftes Hauptkirche, feine Kapelle, feine Prunkzimmer bilden den Schauplatz der künftlerifchen Thätigkeit. Die Formen, in welchen Bramante, Michelangelo und Raffael fich bewegen, athmen bei aller Selbftändigkeit und Freiheit der Künftler einen der Antike verwandten Geift. In doppelter Hinficht erfcheint in ihren Werken die Antike wiedergeboren. Abermals hat die Kunft nach vielhundertjährigem Ringen den Gipfel der Vollendung erklommen und wird von den folgenden Gefchlechtern als Mufter verehrt, mit demfelben Ruhmestitel wie die befte Kunft der Griechen und Römer begrüfst. Sie heifst die klaffifche Kunft. Den Weg aber zur Vollendung hatte das begeifterte Studium der Antike, die Annäherung an die Gefetze und Formen der Letzteren gebahnt. Wie immer, wo die Knotenpunkte weltgefchichtlicher Entwickelung fich bilden, trafen hier in Rom im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts die rechten Kräfte mit den rechten Männern, folche Kräfte zu verwenden und in die rechte Bahn zu bringen, zufammen. Gewifs hätte fich der leidenfchaftliche Wille und die furchtbare Energie des Papftes ohnmächtig erwiefen, wären ihm nicht durch die Gunft des Schickfals die gröfsten Künftler nicht blofs feines Jahrhunderts zugeführt worden. Aber eben fo gewifs hätten Bramante, Michelangelo und Raffael ihre beften Kräfte zerfplittert, wenn nicht der grofsartige Sinn des Papftes alles Kleine und Spielende von ihnen fern gehalten. Nur das Zufammenleben diefer Männer, von welchen die einen ihre Kräfte ftetig wachfen und fich fteigern fühlten, der andere dadurch zu immer gröfseren Forderungen den Muth erhielt, machte das glänzende Schaufpiel, das uns die Regierungsjahre Julius' II. gewähren, möglich. Diefe Initiative markvoller Perfönlichkeiten erklärt es, dafs wir vor der römifchen Kunft jener Zeit wie vor einer unmittelbaren Offenbarung überrafcht, ja geblendet ftehen, obgleich die Vorgänger Julius' II. fchon manche vorbereitende Schritte gethan hatten; das Meifte und Befte fein Oheim, Papft Sixtus IV. (1471—1484). Er erweiterte, verbefferte, regelte die Strafsen der Stadt, munterte zum Hausbau auf und liefs durch feinen Architekten Baccio Pontelli eine Reihe von Kirchen von Grund aus herftellen. Im vaticanifchen Palafte baute er die nach ihm benannte Capelle und wies der Bibliothek einen ftattlicheren Raum an. Denn auch bei Sixtus IV. ging die Bauluft mit humaniftifchen Intereffen Hand in Hand, und feine päpftliche Würde erlitt durch die öffentliche Anerkennung der ziemlich heidnifch gefinnten

Academie und durch die Feier des Geburtstages des alten Rom (21. April) keinen Eintrag. Die Bauten aus der Zeit Sixtus' IV. treten gegen die fpäteren glänzenden Werke in den Hintergrund. In der That fpricht aus ihnen eine gewiffe Scheu vor mächtigen Formen und grofsen Verhältniffen. Sie befitzen aber den Vorzug, dafs fie namentlich im Inneren dem plaftifchen und malerifchen Schmucke eine reiche Stätte boten. Und fo kamen denn auch aus Toskana und Umbrien die Bildhauer und Maler, füllten die Kirchen mit Prunkgräbern und bemalten Wände und Decken und verliehen den Bauten eine Schönheit, einen Reiz, welcher die befcheidenen architektonifchen Formen vergeffen liefs. Die Maler errangen vor den Plaftikern die Palme; unter den malerifchen Werken wieder ftand keines fo hoch wie die Wandgemälde in der Sixtinifchen Kapelle. Von »wetteifernden« Künftlern — manu pictorum concertantium — find fie ausgeführt worden. Das läfst beinahe auf Gleichzeitigkeit der Arbeit fchliefsen, und in der That fchiebt fich auch zwifchen die älteften Bilder (Aleffandro Botticelli) und die jüngften (Pietro Perugino) kein fo grofser Zeitraum, dafs fie nicht alle als Denkmale der Kunftliebe Sixtus' IV. gelten dürften. Sein Neffe ahmte das Beifpiel fchon als Cardinal eifrig nach. Ihm danken die Vorhallen von S. Apoftoli und der daran ftofsende Palazzo Colonna das Dafein, fowie die Vorhalle und das Klofter San Pietro in Vincoli. Er ftellte das Klofter in Grottaferrata wieder her und befeftigte es, baute die Burg in Oftia. Unter den Malern fanden insbefondere Perugino und Pinturicchio, beides Umbrier und Raffael nahe befreundet, durch den Cardinal Giuliano reiche Befchäftigung. Jener malte in feinem Palafte, diefer fchmückte die Decke der Chorkapelle in Sta. Maria del popolo mit prächtigen, noch heute trefflich erhaltenen und wegen der fchönen Raumgliederung bewunderten Fresken. Von allen Künftlern ftand ihm aber der florentiner Architekt Giuliano da San Gallo am nächften. Nach feinem Rathe ordnete der Cardinal die meiften Bauwerke an, wie das Caftell von Oftia und einen Palaft in der Geburtsftadt der Rovere, in Savona; feine perfönliche Begleitung forderte er, als er fich 1494 den Nachftellungen Alexander's VI. durch die Flucht nach Frankreich entzog. Giuliano da San Gallo war es auch, welcher die Berufung Michelangelo's nach Rom vermittelte. So nehmen wir an auf Grund eines unverdächtigen Zeugniffes des Sohnes Giuliano's, Francesco da San Gallo.

Michelangelo felbft hat fich wiederholt in feinen Briefen, aber erft in fpäterem Alter über feine Beziehungen zu Julius II., wann und wozu er berufen wurde, geäufsert. Die Erinnerung an längft vergangene Ereigniffe war natürlich nicht mehr fo feft und ficher, dafs nicht kleine Widerfprüche und Vergefslichkeiten in die verfchiedenen Berichte fich einfchlichen. Doch herrfcht über die wefentlichen Thatfachen und Umftände kein Zweifel. Der Vorgang war folgender: Im zweiten Regierungsjahre Julius' II., nach genauer, auf Michelangelo's Mittheilungen ruhender Berechnung im März 1505 empfing der Meifter, der eben den Schlachtcarton vollendet hatte, durch die Vermittlung Giuliano's da San Gallo den Ruf nach Rom. Beinahe gleichzeitig mit ihm wanderte auch Andrea Sanfavino, nächft Michelangelo der glänzendfte Vertreter der Renaiffanceplaftik, nach Rom; diefem war die Aufgabe vorbehalten, in der Kirche Sta. Maria del popolo dem

Cardinal Ascanio Maria Sforza (und fpäter dem Cardinal Girolamo Baffo delle Rovere) ein Grabmonument zu meifseln, Michelangelo aber follte für den Papft felbft, noch bei Lebzeiten desfelben ein Grabmal entwerfen. Auch diefe Beftellung erfolgte auf den Rath Giuliano's da San Gallo. Mit ftaunenswerther Rafchheit vollendete Michelangelo den Plan und gewann dafür die Zuftimmung des Papftes. Denn fchon im April 1505 fehen wir ihn in den Marmorbrüchen von Carrara mit Steinmetzen und Fuhrleuten verhandeln. Die gewaltige Maffe des nöthigen Materials mufste hier ausgegraben und aus dem Rohen behauen, dann aber auf Barken nach Rom verfrachtet werden. Die Contracte, vom 12. November und 10. December datirt, haben fich erhalten. Ihr Inhalt beweift die fcharfe Umficht, aber auch die Vorficht des Künftlers. Nichts wird vergeffen; die wünfchenswerthe Qualität der Marmorblöcke, ihre Zahl, ihre Gröfse und das Mafs der Bearbeitung, die Art des Transportes, die Zahlungsweife forgfältig beftimmt. Es wird aber gleichzeitig die Ungiltigkeit des Contractes ausgefprochen, nicht blofs im Falle der Papft fterben, fondern auch im Falle er den Plan des Grabmales aufgeben follte; denn, fügt Michelangelo hinzu, ich brauche diefe Marmorblöcke nur für den Papft. Acht Monate blieb Michelangelo in Carrara. Im Januar 1506 war er bereits wieder in Rom und harrte in feinem Haufe auf dem Petersplatze fehnfüchtig auf die Ankunft der Marmorblöcke, welche durch fchlechtes Wetter und hohen Wafferftand ungebührlich verzögert wurde. Dafs er noch immer nicht arbeiten könne, prefst ihm eine bittere Klage ab, doch hoffte er den leicht ungeduldigen Papft zu befchwichtigen und bei guter Laune zu erhalten. Von diefer hoffnungsvollen Stimmung legt auch Zeugnifs ab, dafs er in demfelben, an feinen Vater gerichteten Briefe um die Zufendung der in Florenz zurückgelaffenen Zeichnungen bittet und die baldige Ankunft eines Steinmetzgehilfen, des Michele aus Settignano, erwartet. Er fah fich alfo im Geifte bereits feft in Rom angefiedelt und vollauf an dem Marmorwerke in Arbeit. Wie fchlimm wurde er fchon nach wenigen Wochen enttäufcht!

Als der Papft den Plan zu feinem Grabdenkmal gefafst hatte, liefs er gleichzeitig auch den beften Platz für dasfelbe vorfchlagen. Als folcher wurde, da in der alten Peterskirche der Raum mangelte, die von Roffelino im 15. Jahrhundert begonnene neue Tribuna auserfehen. Doch mufste diefe erft vollendet und mit dem alten Bau in Verbindung gebracht werden. So kam die Angelegenheit in die Hände der Architekten. Ein Gedanke gab den andern, ein Plan gebar immer einen neuen und glänzenderen. Vollends als der Papft Bramante's Entwürfe fah, die ein fo grofsartiges, die Herrlichkeit der Antike noch überftrahlendes Werk verfprachen, gerieth er für das neue Unternehmen, ganz feiner Natur gemäfs, in Feuer und Flammen. Schon im Winter 1505, als Michelangelo noch in Carrara weilte, hatte Julius II. den Entfchlufs des Neubaues gefafst, im Januar 1506 denfelben als feftftehend dem Könige Heinrich VII. von England verkündigt. Dadurch trat aber der Plan des Grabdenkmales nothwendig in den Schatten. Nicht allein, dafs der für das Monument beftimmte Platz aus dem Dafein geftrichen worden war und die Aufftellung desfelben in eine unendliche Ferne verfchoben werden mufste, fchränkte die neue Unternehmung die Geldmittel des

Papftes nicht wenig ein. Die für das Grabmal beftimmten 10,000 Ducaten konnten für den Bau der Peterskirche beffer verwendet werden.

Und dafs die Peterskirche dem Herzen des Papftes näher lag als das Grabmal kann nach feinen bekannten Gefinnungen nicht befremden. Die Vorliebe für das Gewaltige und Riefige auch im Kreife der Kunft — »magnarum semper molium avidus« heifst es von ihm — wurde zwar auch durch Michelangelo's Werk befriedigt; doch galt diefes nur feiner perfönlichen Verherrlichung, während die grofsartige Erneuerung der vaticanifchen Bafilika der Kirche einen glänzenden Triumph verfprach. Nun war es aber die Weife Julius' II., feinen Blick ftets mehr auf das Allgemeine, den Staat oder die Kirche Umfaffende zu richten, als auf die einzelnen perfönlichen Intereffen. Er war ruhmbegierig aber nicht eitel. Nicht fchwer konnte es daher fallen, ihn von dem alten Vorhaben abzubringen. Auch wenn er es nicht von übler Vorbedeutung hielt, fich fchon bei Lebzeiten fein Grab zu beftellen, mufste ihn der Petersbau mehr locken. Michelangelo aber glaubte er nicht allzuftark zu fchädigen, da diefem ja die Ausmalung der Decke in der Sixtinifchen Kapelle übertragen wurde. Ob als Erfatz für die verfchleppte Arbeit am Denkmale oder ob gleichzeitig mit dem Grabmonumente — denn von Michelangelo durfte man fich auch fchon damals einer bedeutenden malerifchen Leiftung verfehen — wiffen wir nicht.

* * *

Durch die Entfcheidung des Papftes wurde ein feindfeliger Gegenfatz zwifchen Michelangelo und Bramante geweckt, welcher in der Gefchichte bis zu diefer Stunde nachhallt und nicht wenig dazu beigetragen hat, Bramante's Andenken zu verdunkeln. Die Biographen Michelangelo's find gleichzeitig die Hauptquellen für die römifche Kunft des fechzehnten Jahrhunderts, ihre Berichte für das Urtheil vielfach mafsgebend. Diefelben haben natürlich für Michelangelo in diefer Sache Partei genommen. Condivi befitzt davon Kunde, dafs zwifchen dem Plane des Grabdenkmales und dem Entfchluffe, die Peterskirche neu zu bauen ein gewiffer Zufammenhang beftand. Er berichtet von dem Vorhaben, das Grabdenkmal in der neuen Tribuna aufzuftellen, und erzählt fodann folgendes: »Nachdem der Papft den Baumeifter San Gallo und den Bramante gefchickt hatte, den Ort zu befichtigen, kam ihm darüber die Luft an, die ganze Kirche neu zu bauen. Auf diefe Weife wurde Michelangelo die Urfache, fowohl dafs diefer fchon begonnene Theil des Baues beendigt wurde, als auch, dafs in dem Papfte das Verlangen fich regte, das Uebrige nach einem neuen Plane viel fchöner und prächtiger herzuftellen.« Condivi und Vafari wiffen natürlich auch von der Gegnerfchaft Bramante's und dafs an die Stelle der Grabfculptur die Deckenmalerei in der Sixtina gefchoben wurde. Da fie aber den Plan des Werkes mit dem wirklichen Beginne der Arbeit in der Zeit zufammenfallen laffen, fetzen fie den Widerftreit zwifchen den beiden Künftlern um mehr als zwei Jahre zu fpät an. Sie erzählen davon unter den Ereigniffen des Jahres 1508. In diefer Zeit war bereits Raffael in den Kreis der römifchen Künftler eingetreten, ein Landsmann Bramante's und in den Augen der jüngeren Gefchlechter gleichfalls

feindlich gegen Michelangelo gefinnt. Nichts lag näher als ihn in den Streit zu verflechten und Bramante's Handlungsweife fo darzuftellen, als hätte diefer in Raffael's Intereffe Michelangelo von dem Grabdenkmale abwendig machen wollen. In Wahrheit fpielt aber diefer Kampf fchon im Frühlinge 1506. Es wurden nicht perfönliche Umtriebe in gemein felbftfüchtiger Abficht in das Werk gefetzt, fondern grofse fachliche Gegenfätze gegen einander in das Feld geführt. Die Peterskirche wurde gegen das Grabdenkmal ausgefpielt.

Michelangelo verhielt fich zunächft dem Wechfel der Dinge gegenüber leidend und ftellte fich, als ob fein Werk einen ungeftörten Fortgang haben werde und haben müffe. Erft als ihn die veränderte Lage der Dinge wie ein grober Fauftfchlag traf, entflammte er in zorniger Leidenfchaft und führte fofort die heftigfte Kataftrophe herbei. Er kehrte Rom den Rücken und floh nach Florenz. Nur wenige Tage fpäter, als Thatfachen und Daten noch in frifchefter Erinnerung ftanden, erzählte Michelangelo (in einem Briefe an Giuliano da San Gallo vom 2. Mai) die Vorgänge wie folgt: »Ich hörte am Charfamftag (11. April) den Papft bei Tifche zu einem Goldfchmiede und zum Ceremonienmeifter fagen: Er wolle keinen Pfennig mehr hergeben nicht für grofse und nicht für kleine Steine. Ich wunderte mich darüber nicht wenig. Doch ehe ich mich entfernte, verlangte ich einen Theil der Gelder, deren ich bedurfte, um das Werk fortzufetzen. Seine Heiligkeit befchied mich auf den Montag. Und fo kam ich denn Montag und kam Dienftag, Mittwoch und Donnerftag. Und zuletzt am Freitag Morgen wurde ich hinausgefchickt, alfo weggejagt. Und der mich hinausfchickte, fagte, dafs er mich wohl kenne, dafs er aber dazu den Befehl hätte. Darüber, was ich am Sonnabend gehört hatte und wie ich jetzt die Wirkungen davon fah, gerieth ich fchier in Verzweiflung. Doch war diefes nicht die einzige Urfache meines Wegganges. Mich vertrieb noch etwas anderes, was ich nicht fchreiben will. Genug, dafs ich glauben mufste, bliebe ich länger in Rom, fo würde eher noch mein Grab fertig, als das des Papftes.« Die Flucht Michelangelo's fand am 17. April ftatt; am folgenden Morgen, am Sonnabend in albis, wurde vom Papfte der Grundftein zur neuen Peterskirche gelegt.

Die »andere Urfache« des Wegganges, welche Michelangelo geheimnifsvoll andeutet, ift bis jetzt nicht aufgeklärt worden. Seine Freunde in Rom waren jedenfalls der Meinung, dafs kein ernftes Hindernifs feiner Rückkehr entgegenftehe, und bemühten fich, ihn dazu zu bewegen und die zwifchen dem Papfte und ihm herrfchende Spannung zu befeitigen. Allen voran Giuliano da San Gallo, der zur Berufung Michelangelo's Anlafs gegeben hatte und jetzt, durch Bramante einigermafsen zurückgedrängt, den Gegnern des Letzteren natürlich zuneigte. Er fchrieb an Michelangelo, fchilderte den Zorn des Papftes aber auch deffen Willfährigkeit, die alten Verabredungen gelten zu laffen, und mahnte zur Rückkehr. Giuliano's Verhandlungen fchienen vom beften Erfolg gekrönt. Der Papft felbft kündigte im Beifein Bramante's und des Maurermeifters Pietro Rofetti, eines Michelangelo nahe befreundeten Mannes, die Abreife Giuliano's nach Florenz an, um den Flüchtling zurückzuholen. Bramante fchüttelte zwar den Kopf: »Michelangelo, heiliger Vater, wird nicht zurückkehren. Ich kenne ihn gut genug. Er hat mir oft gefagt, dafs er mit der

Kapelle nichts zu thun haben wolle und dafs Ihr ihn gerade dort zu befchäftigen gefonnen feid. Er aber wolle Euch bei dem Grabdenkmale dienen und nicht in der Malerei. Ich glaube, heiliger Vater, er hat keinen Muth, denn er hat noch nicht viele Figuren gemalt und befonders Figuren an der Decke und in der Verkürzung. Das ift aber ein ganz anderes Ding als die Malerei an der ebenen Wand.« Rofetti aber, der über diefe Unterredung ausführlich an Michelangelo (10. Mai) berichtete, braufte auf und gab fein Wort, dafs derfelbe gewifs, fobald es dem Papft gefalle, zurückkehren werde.

Diefen Verficherungen zum Trotze blieb aber dennoch Michelangelo noch längere Zeit in Florenz, und zwar, wenn Giufti das Sonnet des Künftlers: »Signor, se vero è alcun proverbio antico« richtig datirt und adreffirt, in ziemlich ärgerlicher Stimmung. Er wirft dem Papfte vor, dafs Schwätzer fein Ohr gewonnen haben und die da leere Worte drefchen von ihm belohnt würden. Die Arbeiten am Grabdenkmale hätte Michelangelo bald wieder gern begonnen aber nicht in Rom, fondern in Florenz, wo nach feiner Meinung das Werk fich wohlfeiler und ohne ftörende Zwifchenfälle vollenden liefs. Doch darauf ging der Papft nicht ein, beftand vielmehr auf der Rückkehr nach Rom. Der Gonfaloniere von Florenz, Pier Soderini, dem Michelangelo wohlgewogen, war der Mittelsmann. Am 8. Juli richtete der Papft an Soderini ein Breve. Milde genug beurtheilt er darin Michelangelo's Flucht. Diefer wäre ohne Grund und unbedachtfam aus Rom weggegangen. Mit vornehmer Ironie erwähnt er, er hätte vernommen, die Furcht halte den Künftler von der Rückkehr ab. »Wir zürnen ihm nicht; denn wir kennen die Gemüther diefer Art Menfchen«. Damit Michelangelo aber allen Verdacht ablege, fo wird ihm die ftraffreie Rückkehr förmlich zugefagt. »Wir wollen ihn wieder in derfelben apoftolifchen Gnade halten, in welcher er vor feinem Weggang gehalten worden ift.« Michelangelo genügte das Wort des leicht aufbraufenden und dann rückfichtslofen Papftes nicht. Er wünfchte noch durch einen befondern perfönlichen Schutz am päpftlichen Hofe gefichert zu werden. Dazu eignete fich Niemand beffer als der Cardinal von Pavia, Francesco Alidofi, der Liebling des Papftes, der in feinen jungen Jahren durch die Schönheit feines Leibes die Gunft des Herrn erworben hatte, von diefem mit geiftlichen Würden und Aemtern überhäuft worden war und nun grofsen Einflufs am Hofe übte. Die Zeitgenoffen entwarfen ein gar häfsliches Bild von dem Cardinal, der ja auch wenige Jahre fpäter von der Hand des Herzogs von Urbino ein trauriges Ende fand. Doch fehlte es ihm auch nicht an Eigenfchaften, die ihn befonders in den Augen des Künftlers liebenswerth machten. Er fchätzte eine feine und freie Bildung, war z. B. ein Gönner des Erasmus von Rotterdam. Reiche künftlerifche Pracht zu entfalten, der Bauluft zu huldigen, erfüllte ihn mit Befriedigung. An ihn dachte daher auch Michelangelo als den beften Bürgen feiner Sicherheit am päpftlichen Hofe. Der Gonfaloniere meldete dem Cardinal die Bedingungen des Künftlers: ein eigenhändiger Brief des Cardinals an die Signorie von Florenz müffe Michelangelo die vollftändige Sicherheit verfprechen. Wenn man ihn nicht glimpflich behandle, werde er lieber Italien ganz verlaffen. Ende Auguft fchienen die Verhandlungen endlich mit Erfolg gekrönt. Die Signorie richtete (31. Auguft) an den Cardinal von Pavia ein Schreiben, in wel-

chem ſie den Ueberbringer »Michelangelo Buonarroti, sculptore, cittadino nostro et amato grandemente da noi« ſeinem Schutze dringend empfahl. Wer den Brief aber nicht überbrachte, war Michelangelo. Auch jetzt noch zögerte er, Florenz zu verlaſſen und hätte lieber, wie man nach einzelnen Andeutungen glauben möchte, den hier begonnenen Werken, dem Schlachtcarton und den zwölf Apoſtelſtatuen im Dom, ſeine Kraft und Zeit gewidmet.

* * *

Unterdeſſen trat eine neue Wendung der Dinge ein. Papſt Julius war am 26. Auguſt von Rom aufgebrochen, um gegen die Baglioni in Perugia und gegen die Bentivoglio's in Bologna zu Felde zu ziehen. Nach dem Beſitz dieſer beiden Städte hatten ſchon längſt die Päpſte die Hand ausgeſtreckt, jetzt ſchien endlich der Zeitpunkt gekommen, ſie dem Kirchenſtaate einzuverleiben. Ohne Schwertſchlag zog Julius II. in Perugia ein. Der Gewaltherrſcher Giampolo Baglioni wagte keinen Widerſtand und erſchien durch die Nähe des Papſtes wie gelähmt. Auch Bologna capitulirte, nachdem Giovanni Bentivoglio die Stadt geräumt hatte, und huldigte dem Papſte, der am 11. November 1506 als Sieger einen pomphaften Einzug hielt. Die Kenner des Alterthums wurden an die Triumphzüge der römiſchen Cäſaren erinnert, beſonders jenes erſten Cäſar, mit welchem der Papſt den Namen und, wie die Schmeichler meinten, auch den Ruhm theilte. Selbſt die Natur huldigte dem Siegesfürſten und ließs dem Winter zum Trotz auf ſeinem Wege Roſen ſprieſsen. Als Retter des Vaterlandes, als Wiederherſteller der Freiheit begrüſste ihn das jubelnde Volk. Dieſer Augenblick höchſten Ruhmes verdiente wohl verewigt zu werden. Der Papſt beſchloſs, ſeine eigene Statue in Bologna aufrichten zu laſſen. Da trat naturgemäſs Michelangelo's Perſönlichkeit wieder in den Vordergrund. Den todten Papſt auf ſeinem Grabmale auszumeiſseln, war ihm verwehrt worden, dafür ſollte er gleichſam zum Erſatze den lebendigen Papſt in ſeiner ganzen Herrlichkeit verkörpern. Abermals wurde die Rückkehr Michelangelo's angeregt. Der Cardinal von Pavia richtete (21. November) an die Signorie die dringende Mahnung, Michelangelo nach Bologna zu ſenden, »weil der Papſt hier einiges von ihm will ſchaffen laſſen«. Dieſesmal endlich drang die Signorie durch. Michelangelo wagte nicht mehr zu widerſtehen und begab ſich, allerdings mit dem Gefühle, als hätte er einen Strick um den Hals, nach Bologna. Die Signorie empfahl ihn noch einmal kräftigſt dem Cardinal und gab ihm einen Geleitsbrief (27. Nov.) mit auf den Weg, deſſen Wortlaut für die Stellung Michelangelo's in ſeiner Vaterſtadt und für die Art, wie man in den beſten Kreiſen von ihm dachte, bezeichnend iſt. »Der Ueberbringer iſt der Bildhauer Michelangelo, der geſendet wird, um Sr. Heiligkeit, unſerem Herrn, nach ſeinem Gefallen zu willfahren. Wir verſichern, daſs er ein trefflicher junger Mann ſei und in ſeiner Kunſt einzig in Italien, ja vielleicht in der ganzen Welt. Wir können ihn nicht dringend genug empfehlen; er iſt der Art, daſs man mit guten Worten und Sanftmuth alles von ihm erreichen kann. Man muſs ihm Liebe zeigen und Wohlwollen erweiſen und er wird Dinge thun, die einen Jeden, der ſie ſieht, in Erſtaunen ſetzen werden.«

Wie es ihm in Bologna erging, als er vor dem Papſte ſtand, hat Michelangelo ſelbſt ſpäter einmal mit lebendigen Farben geſchildert. »Er gab mir ſeine Statue in Erz zu machen, die ſitzend etwa ſieben Ellen hoch war. Er fragte nach den Koſten, und als ich ihm antwortete, ich glaubte den Guſs mit 1000 Ducaten beſtreiten zu können, die Gieſskunſt ſei aber nicht meine Sache und ich könnte mich zu nichts verpflichten, ſagte er: Geh, arbeite und gieſse ſie ſo oftmal, bis ſie gelingt, und ich werde dir ſo viel geben, daſs du zufrieden ſein wirſt.« So war denn Michelangelo ſeiner Kunſt und dem Dienſte des Papſtes wiedergegeben. Ein bequemes Leben führte er zwar namentlich im Anfange ſeines Bologneſer Aufenthaltes nicht. Er wohnte in einer ſchlechten Stube und verfügte nicht einmal über ein eigenes Bett. Zu vier muſsten ſie ſchlafen. Seine beiden Gehilfen Lapo und Lodovico erwieſen ſich als Prahlhanſe und Betrüger, die er nicht brauchen konnte und welche, endlich aus dem Dienſte gejagt, ſchlimme Dinge in Florenz über ihn verbreiteten. Doch hob ſich auch wieder ſein Stolz, da ihn der Papſt in ſeiner Werkſtatt hinter S. Petronio (29. Januar 1507) beſuchte und nicht allein den Segen ſpendete, ſondern auch die Zufriedenheit mit ſeinem Werke ausſprach. Bis Mitfaſten glaubte er alles zum Guſſe fertig zu haben, auf Oſtern kündigte er ſeine Ankunft in Florenz an. »Wir haben alle Urſache, Gott zu danken, ſchrieb er ſeinem Bruder Buonarroto, und ich bitte Euch nur, noch weiter für mich zu beten.«

Michelangelo's Zuverſicht und Gefühl der Dankbarkeit wurde nach einigen Wochen arg erſchüttert. Der Guſs verſpätete ſich; erſt Ende Juni waren die Vorbereitungen dazu vollendet. Und als er unter der Leitung des Bernardino d'Antonio del Ponte aus Mailand endlich vorgenommen wurde, miſslang er. Die Figur kam nur bis zum Gürtel heraus, die Hälfte der Metallmaſſe blieb im Ofen zurück. »Ich hatte dem Bernardino zugetraut, daſs er den Guſs ſogar ohne alles Feuer vollbringen könnte, und nun muſs er mich, ſei es aus Dummheit, oder weil er Unglück gehabt, in ſolchen Schaden verſetzen,« klagte Michelangelo ſeinem Bruder. Doch lieſs er den Muth nicht ſinken. Noch in derſelben Woche nahm er das Werk von neuem in Angriff. Niemand in Bologna wollte glauben, daſs er es glücklich zu Ende führen werde. Durch raſtloſe Thätigkeit, indem er Tag und Nacht über der Arbeit lag, erreichte er endlich ſein Ziel. Triumphirend konnte er im November ſeinem Bruder berichten: »Zwar nicht in dieſem, aber gewiſs im nächſten Monate werde ich fertig ſein. Genug, daſs ich die Sache zu einem guten Schluſſe gebracht habe.«

Begreiflicher Weiſe war Michelangelo ungeduldig, nun Bologna zu verlaſſen, wo er durch die Ungeſchicklichkeit Anderer viel Zeit verloren und durch ſeine Arbeit nichts gewonnen hatte. »Am Ende der zwei Jahre (genau gerechnet nur 15 Monate) die ich mich dort aufhielt, fand ich, daſs ich 4½ Ducaten erübrigt hatte«, klagte Michelangelo noch in ſpäteren Zeiten. Auf Befehl des Papſtes muſste er aber noch verweilen, bis die Statue auf ihren Standort, eine Niſche in der Faſſade von S. Petronio über dem Portale, gebracht worden war. Dies geſchah unter Trompetenklang, Paukenſchall und Glockengeläute zu der von den Aſtrologen beſtimmten günſtigen Stunde am 21. Februar 1508. Michelangelo hatte den Papſt ſitzend dargeſtellt, mit der Tiara auf dem Haupte, die Schlüſſel Petri in der einen Hand, die andere zum Segen erhoben.

Als Wahrzeichen des politifchen Triumphes war die Statue geftiftet worden. Das gereichte ihr zum Verhängnifs. Denn als fich die Zeiten änderten, und Sieger und Befiegte die Rollen vertaufchten, da traf der politifche Hafs, der fonft doch nur Perfonen gilt, auch das Denkmal und führte deffen Vernichtung herbei. Im Jahre 1511 fchüttelten die Bürger Bologna's die päpftliche Herrfchaft, welche ihnen allerdings der päpftliche Legat, der Cardinal von Pavia unerträglich gemacht hatte, ab und riefen die Bentivogli zurück. Nicht allein die Citadelle, welche Julius II. zu bauen begonnen hatte, wurde von dem Volke der Erde gleich gemacht, auch alle anderen Denkmale der Papftherrfchaft fielen der Zerftörung anheim. Am 30. September 1511 wurde der Statue des Papftes ein Strick um den Hals gelegt und fie von ihrem hohen Standorte herabgeftürzt. Obgleich der Strafsenboden mit Stroh und Fafchinen belegt war, bohrte fich doch der Erzcolofs tief in die Erde ein. So grofs war das Gewicht, fo gewaltig der Sturz. Wie der Cadaver eines Verbrechers wurde die verftümmelte Statue durch die Strafsen von Bologna gefchleift. In einzelne Stücke zerfchlagen, gelangte fie nach Ferrara, wo aus derfelben eine mächtige Kanone gegoffen wurde. Den Kopf behielt der Herzog von Ferrara, doch verfchwand auch dieser mit der Zeit und mit ihm die letzte Spur des Michelangelo'fchen Werkes. Keine Zeichnung, kein Modell giebt uns über dasfelbe anfchaulichen Auffchlufs. Wir bleiben allein auf die Erzählungen der Chroniften verwiefen.

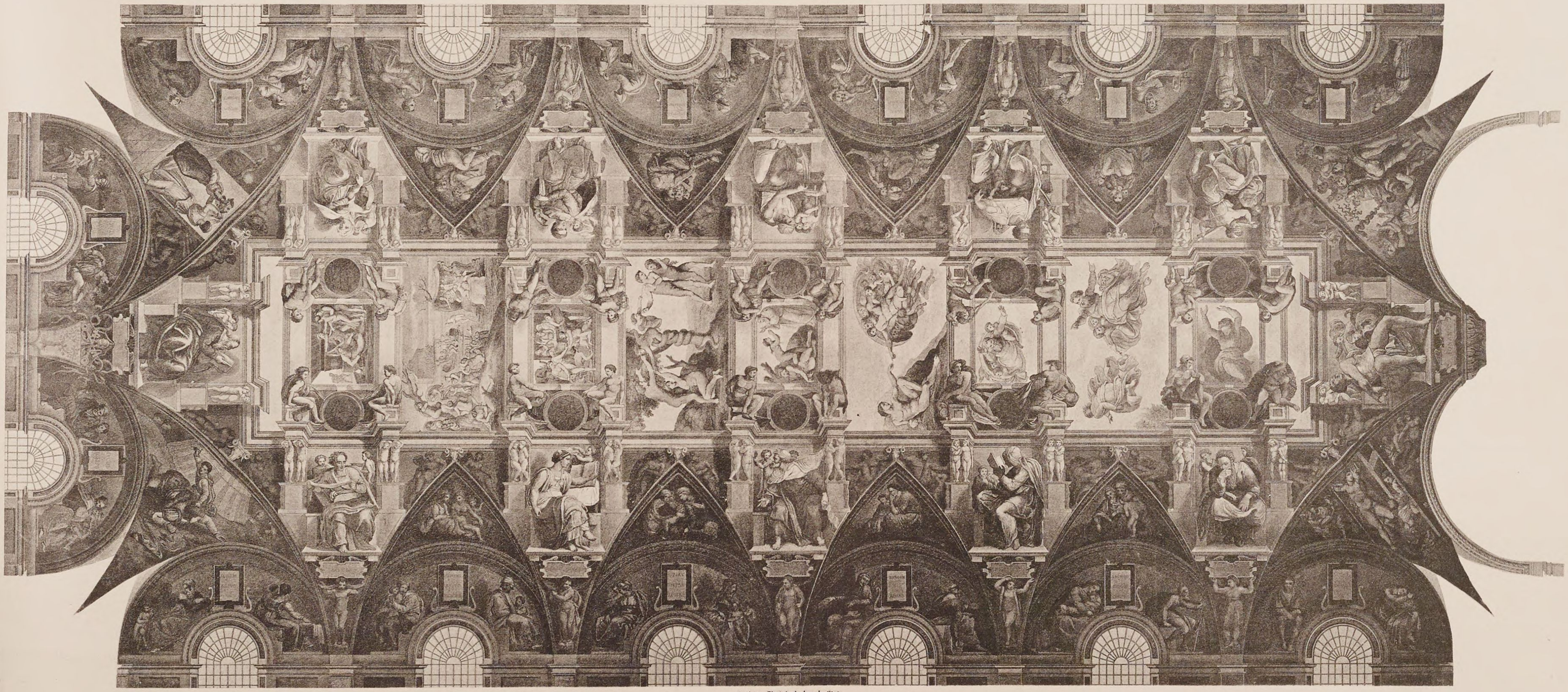
* * *

Als diefe Ereigniffe vor fich gingen, war Michelangelo bereits längft wieder in Rom angefiedelt. Noch von Bologna aus hatte er mit Giuliano da San Gallo und mit dem Cardinal von Pavia einen eifrigen Briefwechfel unterhalten. Ueber den Inhalt desfelben ift nichts bekannt. War es feine Abficht, in Florenz fich niederzulaffen, oder hoffte er jetzt endlich den Bann, der auf feiner Arbeit am Grabdenkmale des Papftes lag, gelöft zu fehen? Weder der eine noch der andere Wunfch ging in Erfüllung. Schon im Frühlinge 1508 begegnen wir ihm in Rom. Florenz hatte er offenbar nur flüchtig berührt. Und auch jetzt durfte er noch nicht den Meifsel in die Hand nehmen. »Nachdem die Statue an der Faffade von Petronio aufgeftellt und der Papft nach Rom zurückgekehrt war, wollte er auch jetzt nicht, dafs ich an dem Grabmale arbeite, fondern wies mich an, die Decke der Sixtina auszumalen, und wir kamen über die Zahlung von 3000 Ducaten überein.« Der Wille des Papftes fiegte alfo abermals. Doch ftiefs er nicht auf den heftigen Widerftand, welchen Michelangelo zwei Jahre früher gewagt hatte. Unter einem eigenhändigen Vermerke Michelangelo's vom 1. Mai 1508, gegenwärtig im Britifchen Mufeum bewahrt, fteht zu lefen, dafs er an diefem Tage vom Papfte 500 Ducaten empfangen habe auf Rechnung der Malerei an der Decke der Sixtinifchen Capelle. »Die Arbeit dafür habe ich heute begonnen und zwar auf Grund der Bedingungen und Verträge, welche ich mit dem hochwürdigften Cardinal von Pavia abgefchloffen und eigenhändig unterfchrieben habe.« Wie eifrig Michelangelo das Werk betrieb, nachdem einmal die endgiltige Entfcheidung getroffen war, beweift feine Thätigkeit in den nächftfolgenden

Tagen. Schon am 11. Mai trat er mit dem ihm befreundeten Maurermeifter Jacopo Rofelli in Verhandlungen, damit diefer den Anwurf der Decke beforge, die letztere zur Aufnahme der Farben vorbereite. Zwei Tage fpäter fchreibt er an einen Mönch des Gefuatenordens in Florenz, derfelbe möge ihm bei der in der Farbenfabrication berühmten Bruderfchaft eine Quantität fchöner Ultramarinfarbe beftellen. Auch um Gehilfen bei der Arbeit fah er fich jetzt fchon um. Er dachte fie aus Florenz zu holen, ältere Leute, welche mit der Frescotechnik Befcheid wüfsten und die Ausführung der Gemälde in die Hand nehmen könnten, und nahm in der That fünf Maler, die Vafari bei Namen nennt: Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo genannt l'Indaco, Agnolo di Donnino und Ariftotile da San Gallo, in feine Dienfte. Doch fchickte er fie, da er fich mit ihnen nicht vertragen konnte, bald zurück. Und fo mufs man denn das Riefenwerk nicht allein in der Anlage und im Entwurfe, fondern auch in der Ausführung als Michelangelo's eigenhändige Arbeit betrachten.



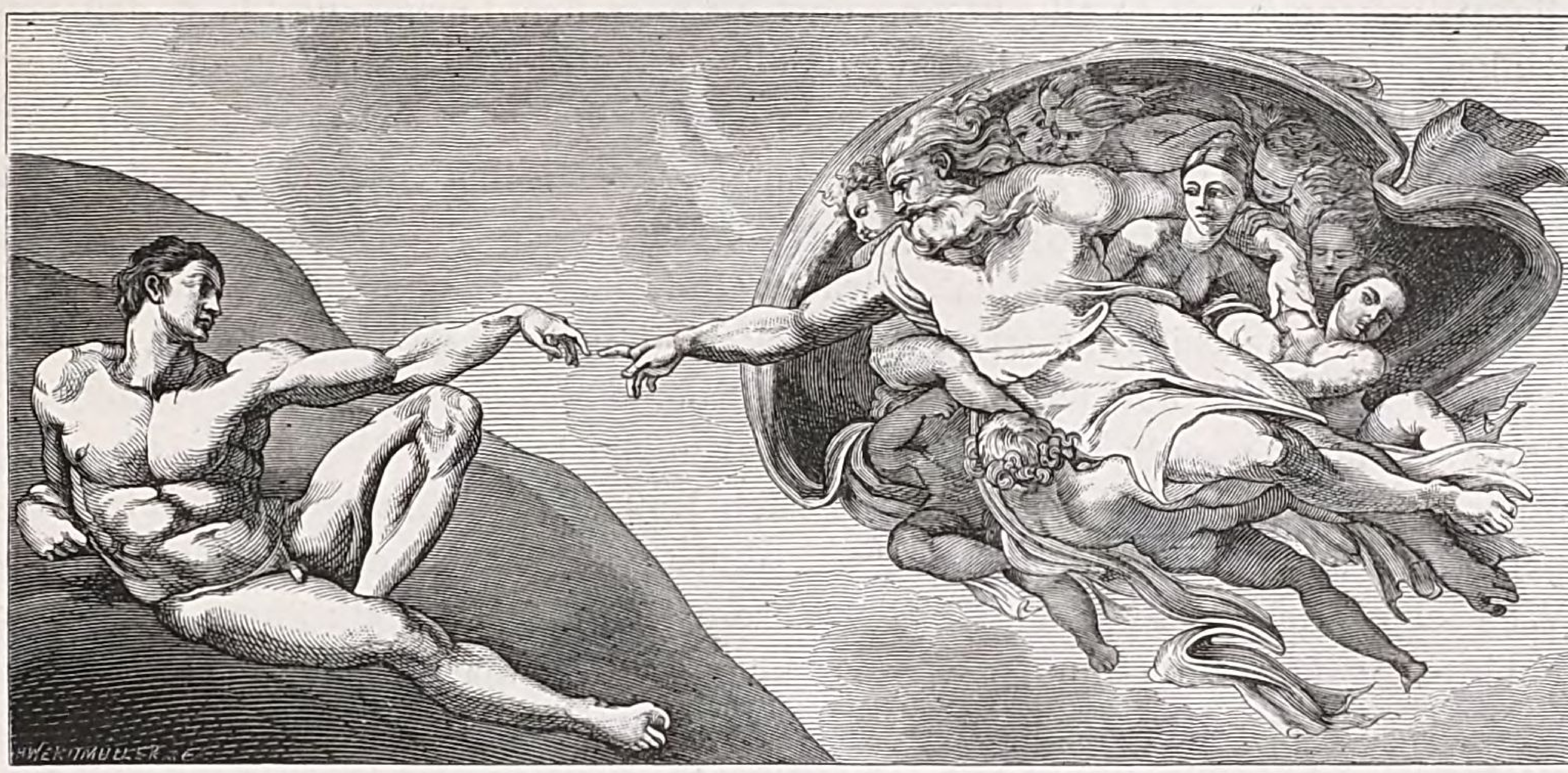
Denkmünze von Caradoffa.



Berliner Phototypisches Institut.

DIE DECKENMALEREIEN DER SIXTINISCHEN KAPELLE.

NACH DER CHROMOLITHOGRAPHIE VON L. GRUNER.



Die Erſchaffung Adam's. Sixtiniſche Kapelle.

V.

Die Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle.

Drei kleine Kapellen, unſcheinbar in den Verhältniſſen und unbedeutend in den Maaſsen, die eine und die andere ſogar in einem gröſseren Häuſergewirre verſteckt und nur mühſam zu entdecken, glänzen als die koſtbarſten Schatzkäſtlein unſerer Kunſt. Jede derſelben gehört einem andern Weltalter an, in jeder ſcheint die Phantaſie eines Jahrhunderts, was ſie an künſtleriſchen Reizen zu ſchaffen vermochte, vereinigt zu haben. Dieſe drei Kapellen ſind die Palatina in Palermo, die Sainte Chapelle in Paris und die Sixtina in Rom. Goldiger Sonnenſchein verklärt den Normannenbau, die märchenhafte Pracht des Orients ſchimmert durch den maleriſchen Schmuck, in welchem das Einzelne gegen den verwirrenden Glanz des Ganzen zurücktritt und das Auge von dem zierlichen Marmorgetäfel, den edel geformten Säulen, den farbenreichen Moſaiken zur wunderſamen Decke und mild leuchtenden Kuppel träumeriſch auf und nieder gleitet. Die unabläſſige Culturarbeit von Jahrtauſenden bildet die nothwendige Vorausſetzung einer ſolchen Zauberſchöpfung. Nicht auf den Orient, nicht auf die Antike weiſt uns die Kapelle im Pariſer Juſtizpalaſte aus der Zeit Ludwig's des Heiligen zurück. Die Phantaſie, welche dieſem kleinen gothiſchen Muſterbaue das Leben gab, huldigte neuen Idealen. Sie legte das Hauptgewicht auf die Verflüchtigung aller ſchweren architektoniſchen Maſſen. Leichte Pfeiler kreuzen ſich in luftigen Bogen; wo ſonſt ſtarke Wände laſten, öffnen ſich, Licht und Sonne einladend, weite

Fenfter. Farbentiefe Glasgemälde brechen glücklich die fonft übermäfsige Helle, die Polychromie, über alle Pfeiler und Flächen fich hinziehend, läfst den Gedanken an die berechnete, kalt verftändige Conftruction gar nicht aufkommen. So durchweht auch die Sainte Chapelle ein poetifcher Hauch, welcher fie trotz ihrer Kleinheit den köftlichften Schöpfungen der Gothik anreiht. Mit den beiden mittelalterlichen Kapellen verglichen, erfcheint die Sixtina gar unbedeutend: ein einfacher mäfsig grofser Saal, etwa 160 Fufs lang, 50 breit und 60 hoch, ohne den geringften architektonifchen Schmuck, mit kleinen Fenftern. Aber Michelangelo's Hand hat aus diefem dürftigen Raume ein Heiligthum der Kunft geftaltet. Und wer vollends die Sixtinifche Kapelle in jenen Tagen fah, als noch, freilich nur eine ganz kurze Frift, die nach Raffael's Zeichnungen gewebten Tapeten die unteren Wände fchmückten, mufste bekennen, dafs nirgends in der Welt eine reichere Fülle und eine gröfsere Reife von Kunftkräften auf einem Punkte angefammelt gefunden werden könne. Ihre malerifche Decoration verleiht der Sixtina das Recht, neben den beiden glänzendften Kapellen des Mittelalters in einer Linie genannt und gerühmt zu werden.

Bekanntlich war mit der Ausmalung der Sixtinifchen Kapelle fchon zur Zeit ihres Erbauers, Sixtus' IV., begonnen worden. An den beiden Langwänden wurden die Lebensereigniffe und Thaten Mofes' und Chrifti gefchildert, der Befreier Israels und der Erlöfer der Menfchheit einander gegenübergeftellt. Die Himmelfahrt Mariae auf der Altarwand fchlofs den Bilderkreis ab. Die Gegenftände der Darftellung waren noch der Gedankenwelt des Mittelalters entlehnt, welches mit Vorliebe den Vergleich zwifchen dem alten und neuen Teftamente zog und dafs dort verheifsen und bereits in engeren Kreifen vollzogen wurde, was Chriftus für die ganze Menfchheit erfüllte, in Wort und Bild unzählige Male fchilderte. In welcher Weife der Bilderfchmuck fortgefetzt werden follte, darüber fcheint man zur Zeit Sixtus' IV. noch keine fefte Abrede getroffen zu haben. Jedenfalls dachte damals Niemand an den feftgefchloffenen Gemäldekreis, welchen Michelangelo an der Decke gefchaffen hat. Er felbft erzählt, dafs der erfte Entwurf zu der Deckenmalerei fich auf zwölf Apoftel in den Bogenfeldern befchränkte und im Uebrigen nur mit Ornamenten angefüllte Felder, wie das fo üblich war, anordnete. Erft auf Michelangelo's Warnung, dafs die Apoftel allein doch einen gar zu ärmlichen Eindruck machen würden, wurde ihm vom Papfte freie Hand gegeben und der Auftrag ertheilt, die Decke bis zu den unteren Hiftorienbildern auszumalen. Bewahren demnach die Bilder in der Sixtinifchen Kapelle einen einheitlichen Zufammenhang, fo lag derfelbe keineswegs von allem Anfang an in der Abficht des Beftellers und der urfprünglichen Rathgeber, fondern wurde erft nachträglich feftgeftellt, allerdings mit einer folchen Schärfe und folgerichtigen Klarheit, dafs die Muthmafsung wohl aufkommen konnte, ein einziger poetifcher Geift hätte den ganzen grofsen Bilderkreis wie eine Offenbarung plötzlich gefchaut, und aus einem Guffe wäre derfelbe dann verkörpert worden.

Die Schilderung der Deckengemälde wird überreich Gelegenheit bieten, die fchöpferifche Begabung des Künftlers zu bewundern. Schon jetzt aber verdient betont zu werden, dafs es Roms Einflufs war, welcher das Erfaffen grofser und kühner Gedanken erleichterte. Hier lebt man in der Genoffenfchaft der beften

Männer des Alterthums, hier athmet man eine weltgefchichtliche Luft. Alles Kleine und Gewöhnliche erfcheint doppelt klein und gewöhnlich, das Grofse und Machtvolle dagegen wie felbftverftändlich. Ein wie geringer Vorrath von künftlerifchen Gedanken genügte doch eigentlich dem Haushalte der älteren Florentiner! Das Leben der Maria, des Johannes und insbefondere des heiligen Franciscus erfüllte vorzugsweife ihre Phantafie. Sie wurden nicht müde, daffelbe zu fchildern, immer und immer wieder diefelben Scenen zu malen. Wie oft ift z. B. das Begräbnifs des heiligen Franciscus dargeftellt, der Vorgang mit geringen Abweichungen dann noch auf andere Heilige (Auguftin, Fina) übertragen worden. Diefe Beharrlichkeit verdient durchaus keinen Tadel. Die Hellenen waren einen ähnlichen Weg gegangen. Sie wiederholten unverdroffen einige wenige Geftaltentypen, bis fie der plaftifchen Formen und Bewegungen vollkommen Herr wurden und die Bildungsgefetze des menfchlichen Leibes in voller Klarheit fchauten. Auch für die älteren Italiener wurde die Befchränkung auf einen engeren Darftellungskreis zu einer vortrefflichen Schule. Die Sorge, anfchaulich zu erzählen und deutlich und verftändlich zu fchildern, plagte fie nicht. Die häufige Wiederkehr derfelben Scenen hatte den Inhalt abgefchliffen und zum Gemeingut der Volksphantafie gemacht. Die Künftler durften ungehemmt ihre Kraft und ihre Aufmerkfamkeit den formellen Seiten des Werkes zuwenden, die Vollendung des Ausdruckes, der Farbe, der Zeichnung anftreben. Mit dem Uebertritte der Kunft nach Rom erfcheint die Schule gefchloffen. Im Befitze der Vollkraft kennt der Künftler keine inhaltlichen Schranken. Univerfell, frei von jeder localen Befonderheit, wie ihre Formenfprache geworden war, ebenfo allumfaffend wurde der Darftellungskreis, fchöpferifch in jener find fie auch von tieffinniger Erfindungskraft in den Gegenftänden der Schilderung. Michelangelo und Raffael in Rom haben der Malerei eine viel reichere Summe neuer und grofser Gedanken zugeführt, als das ganze vorhergehende Jahrhundert.

* *
*

Ueber den Fortgang der Arbeit Michelangelo's find wir durch feine Briefe an den Vater und an den Bruder Buonarroto gut unterrichtet. Michelangelo begann diefelbe am 10. Mai 1508. Er entwarf zunächft den Plan zur Gliederung des Raumes, welchen der Architekt ganz kahl und nackt gelaffen hatte, gab feinen Conceptionen die erfte flüchtige Körperform und fkizzirte vorläufig einzelne Geftalten nach der Natur. Von der eigenhändigen Ueberficht der ganzen Compofition ging jede Spur verloren. Ein grofses Blatt in Oxford mit dem Gefammtbilde der Decke ift zwar frühzeitig, noch vor der Malerei des jüngften Gerichtes gezeichnet worden, denn es zeigt zwei von dem fpäteren Werke überdeckte Lunettenbilder, es befitzt aber keinen Anfpruch, als eine Arbeit Michelangelo's felbft zu gelten. Dagegen haben fich, gleichfalls in der Oxfordfammlung, die Fragmente eines Skizzenbuches erhalten, in welches der Meifter künftlerifche Gedanken, fobald fie volle Klarheit in feiner Phantafie gewonnen hatten, mit wenigen rafchen aber ficheren Strichen einfchrieb. Acht kleine Blättchen, etwa 5 Zoll im Gevierte, auf beiden Seiten vollgezeichnet, find von dem Skizzenbuch

auf uns gekommen; fie reichen hin, um uns über die Natur des Künftlers zu belehren, der offenbar alle vorbereitenden Schritte, alle Verfuche fchweigfam that, ftill für fich behielt und auch nicht den geringften Strich machte, welcher das Schwanken und Gähren, das Rathen und Wagen im Künftler verrathen, den Tadel des Unreifen hervorgerufen hätte. Es find meift nur 2 Zoll hohe Figürchen, mit der Feder gleichfam nur gekritzelt, und dennoch geben fie die charakteriftifche Bewegung der Riefengeftalten der Decke deutlich wieder. Das Wunderbarfte dürfte die Darftellung Gott Vaters, der das Licht von der Finfternifs fcheidet, fein. Trotz aller Kleinheit der Verhältniffe erkennt man die majeftätifche Kraft Jehova's, der wie im Sturme das Chaos durchfauft. Die Mehrzahl der in augenblicklicher Erregung der Phantafie hingeworfenen Figuren läfst fich an der Decke nachweifen; aufser dem Weltfchöpfer fkizzirte er Propheten, Sibyllen und insbefondere mehrere aus jener Reihe von Geftalten, die unter dem Namen: Vorfahren Chrifti gehen. Dabei beobachtete er häufig auch den räumlichen Zufammenhang der Gruppen und vereinigte auf einem Blatte was an der Decke benachbarte Felder einnimmt. Aus dem Zwecke und der Natur eines »Memoriale«, was ja das Skizzenbuch ohne Zweifel war, ergibt fich, dafs die Zeichnungen nicht gleichzeitig find, fondern fich auf die ganze Arbeitsdauer vertheilen. Immerhin dürfen einzelne mit gutem Grunde noch in das erfte Jahr der Arbeit verfetzt werden. Weit in der Ausführung ift er in demfelben nach eigenem Geftändnifs nicht gekommen.

Am 27. Januar 1509 fchrieb Michelangelo feinem Vater: »Ich habe den Kopf ganz voll. Denn es ift (beinahe) fchon ein Jahr her, dafs ich vom Papfte auch nicht einen Grofchen erhalten habe, und ich fordere auch nichts, weil meine Arbeit nicht fo weit vorangeht, dafs fie Bezahlung verdiente. Daran trägt die Schwierigkeit der Arbeit fchuld und dann, dafs fie nicht mein Beruf ift. So verliere ich nur meine Zeit ohne Nutzen. Gott helfe mir!« Vielleicht läfst fich noch an dem Werke felbft der Grund diefer Empfindung des Ungenügens nachweifen. Auch Condivi weifs von Michelangelo's Unzufriedenheit bald nach dem Beginn der Arbeit zu erzählen und erklärt fie aus der technifchen Unerfahrenheit des Meifters, welcher den Schimmelüberzug der Farben nicht zu vermeiden verftand. Jedenfalls hat Michelangelo die Spuren davon vollftändig zu verwifchen gelernt. Man bemerkt aber aufserdem an den einzelnen Deckenbildern einen plötzlichen Wechfel des Mafsftabes. Michelangelo gab anfangs den Figuren nur die natürliche Lebensgröfse. Erft als er drei Bilder vollendet hatte, — dafs diefe Bilder zu den früheften gehören, beftätigt Condivi — fcheint er fich von der geringeren Wirkung diefes Mafsftabes überzeugt zu haben und wählte für die folgenden Darftellungen mächtigere Verhältniffe, welche auch dem Gegenftande und dem Raume beffer entfprachen. Seitdem verftummen die Klagen über feine unzulängliche Kraft und werden nur Seufzer laut über die mühfame, auch körperlich befonders die Augen anftrengende Arbeit und über die Geldnoth, in welche ihn die Saumfeligkeit des Papftes brachte. Im Herbfte 1510 erreichte fie den höchften Grad. Er hatte im September die Hälfte des Werkes, nämlich die Mittelbilder der Decke — »superiorem partem testudinis« bezeichnet fie Albertini — vollendet, konnte aber weder den rückftändigen Sold eintreiben, noch die

für die Fortſetzung der Malerei nothwendigen Gelder bewilligt erhalten. Er ſchrieb am 7. September ſeinem Vater: »Ich habe beim Papſte noch 500 Ducaten zu Gute und eben ſo viel muſs er mir geben, um das Gerüſte aufzuſchlagen und die andere Hälfte meiner Arbeit fortzuſetzen. Nun iſt er abgereiſt und hat keinen Auftrag hinterlaſſen«. Die Vergeſslichkeit des Papſtes durfte entſchuldigt werden, befand er ſich doch in der ſchwerſten Kriſis ſeines Lebens.

Der Krieg mit Frankreich hatte begonnen, der Wunſch, die Fremden aus Italien zu vertreiben, feſte Umriſſe angenommen. An der Spitze des Heeres, das aus ehemaligen Feinden gebildet, gegen die früheren Freunde zu Felde zog — ſo raſch hatten die politiſchen Intereſſen alle Verhältniſſe verſchoben — ſtand der Papſt in eigener Perſon, gleich dem rauheſten Kriegsmanne mit ſeiner ganzen Seele nur bei Schlachten und Belagerungen. Da fand ſich freilich wenig Zeit, an Bilder zu denken, und auch die Geldanweiſungen für Kunſtzwecke ſtockten im Fluſse. Michelangelo entſchloſs ſich, den Papſt ſelbſt in Bologna, wo dieſer ſeit dem September 1510, den Angriffen Chaumont's erfolgreich trotzend, verweilte, aufzuſuchen. »Zweimal, erzählte er ſpäter dem Giovan Francesco Fattucci, ging ich dorthin der Gelder wegen, die ich zu empfangen hatte. Ich that nichts und verlor dieſe ganze Zeit.« Doch muſs der Papſt Mittel gefunden haben, den Meiſter zu befriedigen oder doch zu beruhigen. Denn als Michelangelo (Januar 1511) nach Rom zurückgekehrt war, machte er ſich daran, die noch fehlenden Fresken »für die Schmal- und Langſeiten rings um die Kapelle«, alſo für die ſeitlichen Flächen, welche den Uebergang von der Decke zur Wand bilden, zu entwerfen.

Es währte noch längere Zeit, ehe das ganze Werk der Vollendung entgegenreifte. Im Auguſt 1512 ſetzte er das Ende der »groſsen Arbeit« auf den Schluſs des nächſten Monats an; als aber die Mitte des September gekommen war, muſste er eine neue Friſt anmelden. Zu ſeinem nicht geringen Aerger. »Ich habe keinen Groſchen, ſchrieb er (18. September) ſeinem Bruder, und bin nackt und bloſs, denn ich kann den Reſt der Gelder nicht bekommen, bis ich die Arbeit zu Ende geführt.« Erſt im October 1512 iſt er in der Lage, dem Vater die Vollendung der Malerei und daſs der Papſt mit dem Werke zufrieden ſei, zu melden. »Mit anderen Dingen, fügt er bitter hinzu, gelingt es mir nicht ſo gut. Die Schuld mag wohl an den Zeitläuften liegen, welche unſerer Kunſt nicht günſtig geſtimmt ſind.« Er ſpielte mit dieſen Worten auf das unglückſelige Grabdenkmal an. Im Anfang des Jahres 1511 war ihm die leiſe Hoffnung erregt worden, daſs er an daſſelbe endlich die Hand werde anlegen können, aber nach kurzem trat abermals die höchſte Enttäuſchung ein. Die letztere ſollte noch öfter ihm widerfahren und das Leben vergiften.

Das iſt alſo die authentiſche Geſchichte der Deckenmalerei in der Sixtina. Bald nach der Berufung Michelangelo's nach Rom, im Jahre 1506, wurde der Plan gefaſst und Michelangelo mit der Ausführung betraut. Seine Flucht aus Rom, ſein Aufenthalt in Bologna verzögerten den wirklichen Anfang bis zum Jahre 1508. Am 10. Mai 1508 nahm der Meiſter das Werk in Angriff, ohne es aber in dieſem Jahre weit zu fördern; bis zum Herbſte 1510 hatte er die Hälfte, die eigentlichen Deckenbilder, fertig gebracht, es folgte dann eine mehrmonat-

liche Unterbrechung; zwei Jahre fpäter im Herbfte 1512, kurz vor Allerheiligen, war das ganze Werk vollendet zu fchauen. Der Umfang deffelben lehrt, dafs diefe Frift keineswegs zu lang gegriffen war.

* *
*

Die Decke der Sixtinifchen Kapelle bildet ein Spiegelgewölbe, deffen mittlere Fläche beinahe eben liegt. Aufser den Stichkappen über den Fenftern fehlt es an jeglicher Gliederung, welche Michelangelo defshalb durch künftlichen Schein erfetzte. Von den Tragfteinen in den Bogenzwickeln auffteigend entwarf er in Farben eine Architektur, welche fowohl den ganzen weiten Raum angemeffen theilte, wie die einzelnen Bilder mit feften Rahmen umgab. Markig profilirte Gefimfe fpannen die Mittelfelder der Decke ein, ihnen treten in der Querrichtung Poftamente vor, auf welchen nackte Geftalten fitzen, die zwifchen fich Bronzemedaillons halten. Dadurch wird erreicht, dafs ftets ein gröfseres Feld mit einem fchmaleren wechfelt. Stark vorfpringende mit dem Rahmen verkröpfte Gefimfe ftützen jene Poftamente. Sie werden von je zwei Marmorkindern getragen, die wieder auf hohen Sockeln ftehen. Zwifchen diefen Sockeln, die gleichfam Seitenpfoften bilden, fitzen die Propheten und Sibyllen. Zu unterft endlich in den fchmalen Zwickeln erheben fich kräftige Knabengeftalten, welche Infchriftentafeln emporhalten und das Syftem der architektonifchen Dekoration abfchliefsen.

Wie Michelangelo von feinem Werke jede grobfinnliche Illufion fern hielt, bei der Decke z. B. zwar an einen weit gefpannten Teppich dachte, doch alles was in diefem Gedanken für die Compofition etwa Befchränkendes lag, rund abwies, fo hat er auch den Knaben, Kinderpaaren und nackten Männern, die mit den Baugliedern verbunden find, keine materielle Function anvertraut, fie mit dem eigentlichen Gefchäfte des Tragens und Stützens nicht befchwert. Nur wie im neckifchen Spiele halten die Kinderpaare zu Seiten der Propheten und Sibyllen die Arme in die Höhe, als ob fie der Laft der Gefimfe fich entgegenftemmten. Geberden und Stellungen verrathen deutlich die ungebundene Luft. Vollends aber losgelöft von ftofflicher Zweckmäfsigkeit, Freiheit athmend erfcheinen die anderen Geftalten, die nackten Männer auf den Poftamenten, die Kinder in den unteren Zwickeln. Zur Architektur gehörig und dennoch ohne alle Schwere, leicht für fich beftehend offenbaren fie am lauterften die Idealität des ganzen Raumes. Höchfte Idealität aber mufste ein Raum befitzen, in welchem jedes Bild und jede Geftalt in Bezug auf Schwung des Gedankens und machtvolle Gröfse der Form dem gewöhnlichen Mafse entrückt find.

* *
*

Die Mittelfelder der Decke enthalten den Kern der Schilderung. In fünf kleineren und vier gröfseren Bildern werden die Weltfchöpfung, die Gefchichte des erften Menfchenpaares und die Schickfale jenes anderen Erzvaters, durch welchen das Menfchengefchlecht erneuert wurde, Noah's, erzählt, fo dafs immer

je drei Bilder (ein gröfseres, zwei kleinere od. u.) zu einer engeren Gruppe fich zufammenfchliefsen. Der Weltenfchöpfer, welcher durch die Bewegung der Arme das Licht von der Finfternifs fcheidet, ift der Gegenftand des erften Bildes. Den Kopf nach oben und rückwärts gewendet, die Arme emporgeftreckt, als wollte er die Lüfte theilen, den Leib gewaltfam gedreht, fo durchftürmt Jehova den Weltenraum. Die ganze Geftalt ift nichts als Bewegung, leidenfchaftlichfte Bewegung. Sie wird von einer unbefchränkten Kraft durchftrömt und offenbart in der Haltung der Hände die unbedingte gebieterifche Macht. Nichts kann ihrem Willen widerftehen, nichts denfelben beugen; Jehova ift Herr des Alls, das er allein im Fluge ausfüllt. So wird die Schöpfung den Sinnen nahe gebracht und in einer Weife verkörpert, dafs die fpätere Kunft auch nicht den geringften Zug zu verändern wagte.

Jehova's Doppelerfcheinung tritt uns auf dem zweiten Bilde entgegen: er weift den Lichtern an der Himmelsfefte ihre Stelle an und läfst Gras und Kräuter aus der Erde ausgehen. Majeftätifch, felbftbewufst kommt Gottvater aus der Tiefe des Weltenraumes hervor, feinen urkräftigen Kopf geradeaus gewendet, die beiden Arme weit ausgeftreckt, mit dem Zeigefinger der Sonne und dem Monde befehlend. Er ift nicht mehr allein, rechts und links drängt fich eine Engelfchaar an ihn heran, theilweife von den Mantelfalten verhüllt und von Jehova's Bewegung fortgeriffen. Die Engelgruppe rechts erfcheint wenig deutlich, in den Engeln zur Linken fpiegelt fich der Schöpfungsact, deffen Zeuge fie geworden find, wieder. Staunend blickt da ein Engel zu Jehova empor, beinahe zurückweichend vor der Gewalt des Blickes und der Handbewegung; der andere, vom Glanze der gefchaffenen Sonne geblendet, hält die Hand vor die Augen, diefelben befchattend. Die Bildung diefes Engels fällt auf; der Kopf zeigt ein höheres Alter, als fonft den Engeln zugewiefen wird, und überdies weibliche Züge. Noch einmal fehen wir auf dem Bilde Jehova's Geftalt, wie er, nach dem Hintergrunde enteilend, mit leichtem Handwinken der Pflanzenwelt Leben fchenkt. Diefe Wiederholung Gottvaters, jetzt vom Befchauer abgewendet, wie früher ihm zugekehrt, ift von der gröfsten Wirkung, da fie gleichfam die Unendlichkeit der fchöpferifchen Bewegung verfinnlicht. Schon Condivi hebt die Kunft der Ausführung gebührend hervor. »Wohin du dich auch wendeft, fcheint dir die Figur zu folgen, den ganzen Rücken zeigend bis zu den Fufsfohlen, eine fehr fchöne Sache, die uns zeigt, was die Verkürzung vermag.«

Wenn im erften Felde Gottvater den Flug aufwärts nimmt, im zweiten geradeaus einherftürmt, fo lenkt er im dritten Bilde die Bewegung nach unten. Das grauviolette Gewand hat fich gebaufcht, wie zu einem runden Segel aufgebläht, und bildet den Hintergrund, aus welchem die Gruppe Jehova's mit den beiden neugierig blickenden Engeln hervortritt. In dem Mafse, wie die Schöpfung fortfchreitet, verringert fich die elementare Wucht der Gottesgeftalt. Der Kopftypus wird zwar aufrecht erhalten, fo die nach Art des Zeus quer gefurchte Stirn, in der unteren Hälfte befonders ftark ausgearbeitet, die befchatteten Augen, die eingefenkte Nafenwurzel, die Nafenflügel wie durch heftiges Athmen erweitert, das zurückwallende Haar, der lange, leichtgelockte Bart. Doch wird allmählich die Bewegung mäfsiger, der Ausdruck ruhiger. Im dritten Bilde, in

welchem Jehova den Gewäſſern beſiehlt, Thiere hervorzubringen, erſcheint das leidenſchaftliche Wehen beinahe ſchon ganz geſtillt und ein trefflicher Uebergang gewonnen zu der milden Majeſtät, welche Gottvater im vierten Bilde, der Erſchaffung Adam's, offenbart. (S. S. 113.)

Auf weit geſpanntem Mantel, von einer Engelſchaar getragen und geſtützt, ſchwebt Jehova durch die Lüfte, Adam entgegen. Den einen Arm hat Gottvater um den Nacken eines Engels, der abermals auffälliger Weiſe Frauenzüge trägt, geſchlungen, den andern hält er ausgeſtreckt, mit dem Zeigefinger beinahe Adam berührend, welcher auf den Wink und durch den Blick des Schöpfers zum Leben erweckt wird. Dieſes Bild iſt das berühmteſte und mit Recht geprieſenſte der ganzen Reihe. Es hält ſchwer zu beſtimmen, welche Geſtalt die gröſsere Bewunderung verdient, ob die vollendet kräftige, dabei liebevolle Jehova's



Die Erſchaffung der Sonne und Pflanzen. Sixtiniſche Kapelle in Rom.

oder jene des Urmenſchen, der wie aus tiefem Schlafe langſam erwacht und noch den Druck des Traumes nicht völlig abſchütteln kann. Adam hat ſich mit dem Oberleibe erhoben, ſtemmt ſich dabei auf den rechten Arm und ſtützt ſich auf das gekrümmte linke Bein. Den anderen Arm ſtreckt er aus; doch nicht ganz frei; der Ellenbogen ruht noch auf dem Knie, die Hand hat ſich unwillkürlich ein wenig geſenkt. Nur den Zeigefinger hält er empor, dem Zeigefinger Jehova's entgegen, und durch dieſe Berührung ſtrömt Leben in den Körper, hebt ſich die Bruſt zu freiem Athem und dringt die Seele in das Auge, das nun Dank und Hingebung dem Schöpfer ausſpricht.

Das nächfolgende, das fünfte Bild, iſt der Schilderung, wie Eva aus der Seite Adam's geſchaffen wurde, gewidmet. Gottvater, ein würdiger Greis, in einen weiten Mantel gehüllt, winkt Eva mit ermunternder Geberde ſich zu erheben. Hinter Adam, der mit ſanft gelöſten Gliedern in tiefem Schlummer liegt, ſteigt das Weib empor. Sie hält ſich vorgebeugt, hat die Hände gefaltet und die Lippen geöffnet und betet dankbar ihren Schöpfer an. Eva's Geſtalt legt Zeugniſs davon ab, daſs Michelangelo auch der Frauenſchönheit gerecht werden konnte und die anmuthigen Formen des weiblichen Körpers mit der gleichen

Vollendung wiederzugeben verſtand, wie die übermenſchliche Gröſse und urkräftige Erhabenheit Jehova's. Noch deutlicher enthüllt dieſen Zug ſeiner Phantaſie das ſechſte Feld, in welchem zwei Scenen vereinigt ſind: der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradieſe.



Gruppe aus der Sündfluth. Sixtiniſche Kapelle in Rom.

Der Baum der Erkenntniſs mit der Schlange theilt das Bild. Aus den Ringen der Schlange wächſt der (weibliche) Körper des Verführers heraus, ohne daſs das Auge den Anſatz bemerkt und an dem Unorganiſchen der Verbindung ſich ſtöſst. Zur Linken des Baumes hat ſich Eva in bequemer Stellung gelagert. Die Beine ſind angezogen, der Oberleib ruht auf dem rechten Arm, der andere Arm wird nach oben ausgeſtreckt, um den Apfel von der Schlange zu empfangen, welcher Eva den Kopf mit leiſer Wendung zugewendet hat. Neben Eva ſteht

Adam, der mit eigener Hand die verbotene Frucht pflückt. Die körperliche Anftrengung fpannt die Muskeln und bildet einen prächtigen Gegenfatz zu der mehr läffigen Lage Eva's. Durch ähnliche Contrafte wirkt der Künftler in der anderen Hälfte des Bildes, welche die Vertreibung aus dem Paradiefe fchildert. Der Racheengel mit gezücktem kurzen Schwerte ift der Schlange, dem Verführer, fo nahe gerückt, dafs fich ihre Leiber theilweife decken. Abgefehen von dem Gebote formaler Einheit, welches diefe Anordnung fordert, wäre man beinahe verfucht zu glauben, der Künftler habe damit die unmittelbare Nähe der Schuld und Strafe andeuten wollen. Nicht in derfelben Weife nehmen die beiden Sünder die über fie verhängte Verbannung auf. Während Adam die beiden Arme zur Abwehr der drohenden Waffe gegen den Engel kehrt, im übrigen aber refignirt, von der Unabwendbarkeit des Schickfals überzeugt, vorwärts fchreitet, erfcheint Eva von Schrecken und Scham ergriffen. Sie blickt angfterfüllt zurück, der Kopf ift auf die Bruft herabgefunken, die Arme find an den Leib gedrückt, die Füfse unficher auftretend. Die Empfindung des Schmerzes über die eigene Schuld und über den Verluft des Paradiefes macht fich in dem Weibe rückhaltlos Luft.

Den Inhalt des fiebenten Bildes gibt Condivi (und ähnlich Vafari) mit folgenden Worten an: »Es ift das Opfer Abel's und Kain's dargeftellt; jenes Gott wohl und angenehm, diefes verhafst und verworfen.« Mit diefer Befchreibung will aber das Bild nicht recht ftimmen. Man vermifst die Gegenüberftellung der beiden Brüder, man fucht vergebens nach Kain und feinem Getreideopfer. Vor dem Brandaltare, deffen Flammen von einem Knechte gefchürt werden, fteht ein Patriarch, von einem älteren und einem jüngeren Weibe begleitet. Nackte Männer bereiten das Opfer. Der eine fitzt rittlings auf einem Widder und greift nach der Schale, die ihm ein zweiter Mann haftig reicht, um in derfelben das Blut des Opferthieres aufzufangen. Zwei andere Männer fchleppen noch einen Widder und Holz herbei, im Hintergrunde links aber ift eine Thiergruppe (Elephant, Rind, Pferd) zu fchauen. Der ganze Vorgang, in welchem wieder die nackten Körper die fichtliche Wonne des Künftlers bildeten, erinnert mehr an die biblifche Schilderung von Noah's Dankopfer. Dazu kommt, dafs in Raffael's Loggienbildern, deren Abhängigkeit von den Deckengemälden in der Sixtina feftfteht, die Compofition Michelangelo's offenbar für Noah's Opfer verwendet wurde. Endlich mufs man anerkennen, dafs diefe letzte Scene den Bildercyklus, der die Schöpfung, den Sündenfall und die Verheifsung der Erlöfung fchildert, vortrefflich abfchliefsen würde. Dann aber müfste das Gemälde freilich an das Ende verlegt werden. Dafs es Michelangelo zwifchen die Vertreibung aus dem Paradiefe und die Sündfluth einfchob, bringt die Vermuthung wieder in Schwanken.

Das achte Bild, das figurenreichfte der ganzen Reihe, führt die Schrecken der Sündfluth vor Augen. Nach dem Verluft des Schlachtcartons erfcheint diefes Gemälde am beften geeignet, uns einen Begriff von Michelangelo's heroifchem Stile zu geben. Die Aehnlichkeit einzelner Motive, verbunden mit der kurzen Frift, die zwifchen beiden Werken lag, hat gewifs auch eine innere Verwandtfchaft erzeugt. In vier Handlungen theilt Michelangelo die Scene der Sündfluth. Links im Vordergrunde fteigt noch aus den Fluthen ein Stück feften Landes em-

por, welches den Bedrohten als Zufluchtsftätte dient. Ganz vorn hat fich eine Mutter mit ihrem Kinde gelagert. Von allem entblöfst, nackt, giebt fie fich dem herbften Grame widerftandslos hin und hört nicht das weinende Kind, das fich an ihre Schulter anlehnt und vielleicht das einzige Wefen ift, das ihr noch von allen Lieben geblieben. Die Gruppe nebenan will noch nichts von Verzweiflung wiffen, wüthend kämpfen die kräftigen Geftalten um ihr Dafein und fpähen nach Rettung aus. Ein vieläftiger Baum fcheint diefelbe zu bieten. Schon hat ihn ein Jüngling erklommen; am Fufse des Baumes aber harren eine jugendliche Mutter mit zwei Kindern — das eine kleinere wird im Arm getragen, das andere umklammert ängftlich das Bein der Mutter — und ein Liebespaar, das fich feft umfchlungen hält, und heifchen gleichen Schutz. Zu fpät, um folchen noch zu gewinnen, eilt ein Mann herbei an der Laft eines Weibes fchwer tragend, die entfetzt auf die Fluthen zurückblickt. Wie wunderbar mifcht fich in den fcharfgefchnittenen Zügen des Mannes, eines echten Römers, die Empfindung des Zornes über die glücklich Zuvorgekommenen mit der ängftlichen Sehnfucht, endlich einen ficheren Platz zu erreichen. Ein Haufen von Männern und Weibern, die fich mit allerhand Hausrath, Bänken, Töpfen, Pfannen, Bettzeug beladen haben und das Ufer anfteigen, fchliefsen die Scene auf der linken Seite des Bildes ab. Auf der Gegenfeite entwickeln fich auf einer aus dem Waffer hervorragenden Felsplatte ähnliche, nur im Affecte noch höher gefteigerte Vorgänge. Eine zahlreiche Familie drängt fich hier unter der Leinewand zufammen, die gegen die Regengüffe quer ausgefpannt worden. Nicht alle Glieder hatten fich zu rechter Zeit noch retten können. Wir fehen in den Fluthen einen Mann fich nähern, der einen leblofen Körper in den Armen herbeifchleppt, den Leichnam des Sohnes und Gatten, welchem ein Greis und eine Frau verzweiflungsvoll die Hände entgegenftrecken. Hart am Rande des Felfens haben fich mehrere Jünglinge niedergelaffen, der eine im Uebermafs der erduldeten Leiden fchon ftumpf geworden, die anderen neugierig blickend, ob es den noch im Waffer befindlichen Gefährten gelingen werde, das fteile Felfenufer zu erklettern. Diefe letztere Epifode bringt namentlich den florentiner Schlachtcarton in nahe Erinnerung. Im Mittelgrunde treibt fich eine fteuerlofe Barke herum. Auch fie ift von Flüchtlingen erfüllt. Immer aber drängen noch andere nach, klammern fich an den Rand und bringen das Schiff in Schwanken. Diefen Eindringlingen fetzen fich die andern zur Wehre, felbft ein Weib hat eine Keule ergriffen und fchlägt mit aller Gewalt auf einen Mann los, der bereits mit dem halben Leibe in das Schiff hineinragt. Dennoch erfcheint jede Mühe und jede vom Triebe der Selbfterhaltung dictirte Kraft vergeblich und das Schickfal aller diefer Menfchen bereits befiegelt. Im nächften Augenblicke find fie fämmtlich von den Fluthen verfchlungen, und nur die Arche in der Tiefe des Bildes, ein gewaltiger Holzbau mit vorfpringendem menfchenbefetzten Borde, ftreicht ruhig durch den Strom, und über der Arche fchwebt die Taube als Zeichen des Friedens und der Verföhnung.

Das letzte neunte Bild der Mitteldecke fchildert die Verfpottung des trunkenen Noah durch Cham. Der Erzvater, über deffen vorhergehende Thätigkeit der ftattliche Weinkrug zur Seite aufklärt, ruht entblöfst im tiefften Schlummer.

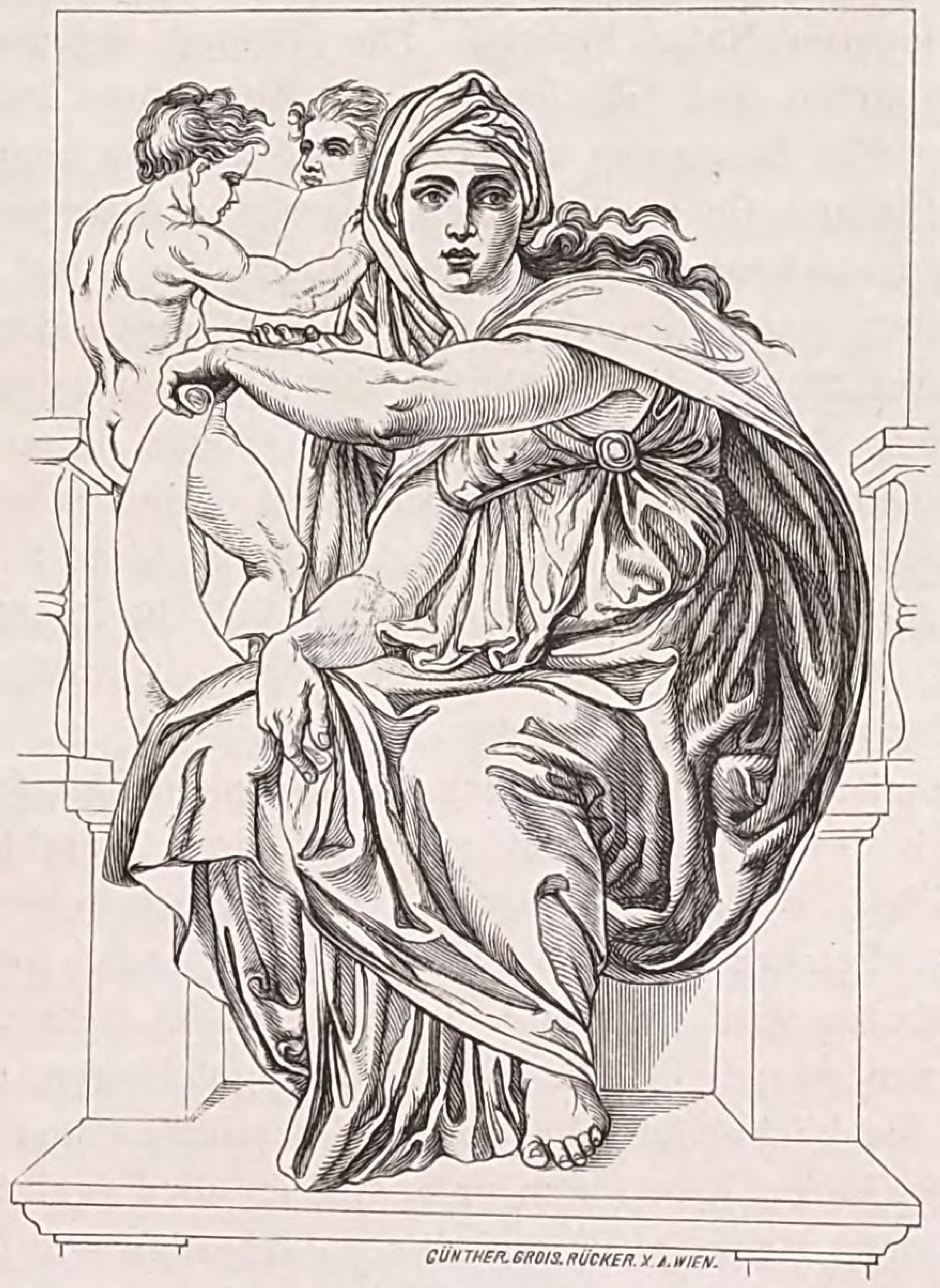
Der Künſtler hat ihm die Lieblingslage gegeben. Das eine Bein iſt angezogen, der eine Arm als Stütze verwendet, das andere Bein und der andere Arm dagegen erſcheinen in behaglicher Weiſe, gelöſt von jeder Spannung, ausgeſtreckt. So wird die vollkommenſte Rhythmik der Bewegung gewonnen. Vor Noah ſtehen in eng verſchränkter Gruppe Cham und Japhet: Cham, welcher auf den Schläfer lachend weiſt, Japhet, der den Bruder anfaſst, um ihn von dieſem Schauſpiele abzuziehen. Sem aber beeilt ſich, die Blöſse des Vaters zuzudecken, indem er zugleich, wie das den Brüdern zugewendete Geſicht ausſpricht, Cham über ſeinen unfrommen Sinn heftige Vorwürfe macht.



Gruppe aus der Sündfluth. Sixtiniſche Kapelle in Rom.

Wenn Condivi's Bericht von der Zeitfolge der Deckenbilder der Wahrheit entſpricht, ſo offenbaren gerade die früheſten Bilder die gröſste dramatiſche Gewalt. In den ſpäteren Gemälden der Decke ſcheint es, hatte ſich Michelangelo die Aufgabe geſtellt, Einzelgeſtalten zu ſchaffen, in welchen ein übermächtiges Empfindungsleben das gewöhnliche Maſs der Bewegungen und der Verhältniſſe zu überſchreiten droht und nur durch die dem Meiſter eigenthümlichen groſsen Formen zuſammengehalten wird. Einer plaſtiſchen Phantaſie entſtammend, aber gar häufig nicht ganz einfach ſo geſtimmt und bewegt, um im plaſtiſchen Materiale verkörpert zu werden, deſſen Rahmen ſie vielmehr ſprengen würden, entfalten dieſe Geſtalten erſt dann ihre ergreifende, gewaltige Schönheit, wenn ſie in dem leichten, den Ausdruck und die Empfindung feiner abtönenden maleriſchen Scheine wiedergegeben werden. Sie gehören einem Zwiſchenreiche an,

welches Niemand ſo vollkommen beherrſchte wie Michelangelo. Schon die Figur Jehova's nähert ſich demſelben, unbedingt herrſcht es in den weltberühmten Geſtalten der Propheten und Sibyllen, welche die Deckenbilder zu beiden Seiten begleiten und zwiſchen den Pfeilern des architektoniſchen Hauptgerüſtes ſitzend dargeſtellt ſind. Ihr Recht, hier zu erſcheinen, ziehen ſie aus dem Gedankenkreiſe, welcher dem ganzen Bilderſchmuck der Sixtina zu Grunde liegt. Wie die Erlöſung in die Welt kam, ſollte in groſsen Zügen erzählt werden. Die Mittelbilder ſchilderten die Schöpfung, den Sündenfall, den neuen Verderb der



Die Delphiſche Sibylle. Sixtiniſche Kapelle in Rom.

Menſchheit und den neuen Bund mit Gott. Der Erlöſungsgedanke und die Erlöſungshoffnung gingen nun nicht wieder verloren, bis der Meſſias zu den Menſchen herabſtieg. Dieſes bezeugen und offenbaren für Juden und Heiden, alſo für die ganze Menſchheit, die Propheten und Sibyllen, die deshalb folgerichtig hier ihren Platz finden müſsen.

Für die Zahl und die Auswahl der Propheten und Sibyllen waren die räumlichen Verhältniſſe und die künſtleriſchen Intereſſen allein maſsgebend. Die mittelalterliche Ueberlieferung gab darüber keine Regel. Wenn das Kirchenlied des Thomas de Celano nur von dem Propheten David und einer Sibylle als Zeugen des Weltbrandes ſpricht, ſo haben dagegen wieder Bildhauer an den Portalen gothiſcher Dome, Miniaturmaler in den Gebetbüchern, Dichter in den Prologen ihrer Myſterien die Zahl der Propheten, welche die Ankunft Chriſti und ſein Leben

und Leiden vorherfagen, beliebig vermehrt, jene der Sibyllen auf acht bis zwölf gebracht. Die Architektur der Decke in der Sixtina gewährte über den Sockeln zwifchen den Pfeilern Raum für zwölf Figuren. Da Michelangelo für jede Schmalfeite einen Propheten beftimmte, an den Langfeiten einen Propheten mit einer Sibylle wechfeln liefs, fo theilte er die Summe in fieben Propheten und fünf Sibyllen. Sie haben alle den Grundton der Stimmung und die Anordnung gemeinfam. Jedem Propheten und jeder Sibylle find zwei Kinder-Genien beigegeben, welche als Diener oder Begleiter der Hauptfigur auftreten, die Handlung erläutern, die Gruppe abrunden. Diefes äufsere Band wurde durch die Verwandtfchaft der inneren Natur bedingt. Die Ahnung der grofsen kommenden Ereigniffe hat Propheten und Sibyllen aus der Ruhe ihres Dafeins geriffen und ihre Seele in die tieffte Bewegung verfetzt. Von diefer Bewegung tragen fie alle deutliche Spuren, mögen fie auch je nach Charakter, Alter und Gefchlecht diefelbe verfchieden ausdrücken. So erfcheint gleich der erfte Prophet, an dem Kopf des Gewölbes gegen den Altar zu, Jonas, unter der Kürbisftaude in eigenthümlicher Auffaffung. Der Wallfifch ihm zur Seite deutet die Lage an, in welcher ihn fich der Künftler gedacht hat. Jonas ift aus dem Grabe des Thierleibes emporgeftiegen — daher feine Nacktheit — und athmet nun begeiftert wieder neues Leben. Eine Wolluft der Bewegung hat feine Glieder ergriffen, in feinem aufwärts gerichteten Gefichte aber prägt fich die höchfte Erregung eines Vifionärs aus. Er fchaut im Geifte die Auferftehung Chrifti, von welcher feine eigene Wiederbelebung das Vorbild war.

Dem Jonas zunächft benachbart fitzt an der linken Langfeite die libyfche Sibylle. Als ob die Nachbarfchaft auch auf den Charakter Einflufs geübt hätte, zeigt die libyfche Sibylle gleichfalls eine bis zur Leidenfchaft gefteigerte heftige Bewegung. Sie hat den Leib halb gewendet, fodafs vom Oberkörper die Rückenanficht geboten wird, während die Beine mehr nach vorn gekehrt find. Mit hoch erhobenen Armen hält fie ein Buch aufgefchlagen, ohne aber in demfelben zu lefen. Sie blickt vielmehr weg von demfelben aus dem Bilde heraus nach unten. Zwei Genien haben fich links von ihr niedergelaffen. Der eine mit der Rolle unter dem Arme weift auf die in Geberden wie in Tracht feltfame Sibyllengeftalt, deren Bedeutung Vafari dahin auslegt, dafs fie einen ftarken Band aus vielen Büchern zufammengefchrieben hat und nun aufftehen will, indem fie zugleich das Buch zu fchliefsen fich anfchickt. Gewifs ift ihre Aufmerkfamkeit von dem fibyllinifchen Buche weg auf ein Ereignifs der Aufsenwelt gerichtet, in fchönem Contraft zu dem nebenfitzenden jugendkräftigen Daniel, der fich ganz und gar in feine Bücher vertieft hat und ausfchliefslich der Ergründung der Zukunft lebt. Er hat einem Knaben einen Folianten auf die Schultern gelegt, an dem jener gar fchwer zu tragen hat, fo dafs er fich vorbeugt und mit beiden emporgehobenen Armen nachhilft. Der Prophet überträgt die hier gelefene Wahrheit auf eine Tafel, die links von ihm aufgeftellt ift. Er neigt fich zur Seite und fchreibt mit gefpanntem Eifer, der gar wohl dem prächtigen Jünglingskopfe und den urkräftigen Gliedern anfteht.

Dafs Michelangelo nicht in zarter Anmuth das ausfchliefsliche Wefen weiblicher Schönheit findet, ift bekannt. Auch bei der Schilderung der Sibyllen

zieht er weitere Schranken, die weiteften, als er die cumäifche Sibylle, die nächfte an Daniel, darftellte. Vielleicht, dafs das Bild einer Zauberin dem Künftler vorfchwebte und er in diefem wuchtigen Leibe, diefem gefurchten Gefichte das unheimliche Treiben, den Umgang mit finfteren Gewalten andeuten wollte. Um den Contraft zu erhöhen, hat Michelangelo der Seherin ein reizendes Knabenpaar zur Seite geftellt, welches fich eng umfchlungen hält und harmlos fröhlich zufieht, wie die Alte in dem auf die Stuhllehne gelegten Buche nach Geheimniffen fpäht. In die lichte Welt der Begeifterung führt uns wieder der Prophet Jefaias. Ihn fchildert der Künftler, wie er das Haupt dem begleitenden Knaben zuwendet, der mit emporgehobenem Arm auf eine himmlifche Offenbarung hinweift. Das Buch kann jetzt gefchloffen ruhen; wie forgfältig aber der Prophet den Augenblick zuvor in demfelben geforfcht, fagt uns noch feine Stellung. Die Beine find ruhig gekreuzt, der eine Arm ftützt fich zu gröfserer Bequemlichkeit auf die Stuhllehne, der andere hält noch das Buch. Das Bild des ftillen, in die innerfte Geifteswelt verfunkenen Denkers wäre vollkommen, wenn nicht die Richtung des Kopfes und der Blick eine plötzliche Störung verriethen und eine Aenderung der Stimmung andeuteten.

Die Reihe der Geftalten auf der linken Langfeite fchliefst die delphifche Sibylle ab. In einem Augenblicke glücklichfter Infpiration gefchaffen, offenbart diefes Bild den Höhepunkt des Meifters in einem Kreife der Darftellung, den er nur felten betrat. Kräftig find die Glieder und mächtig die Formen auch der delphifchen Sibylle, doch überfchreiten fie nicht das Maafs der weiblichen holdfeligen Natur. Sie ift mit einfach menfchlicher Schönheit gefchmückt, fie ergreift nicht durch titanifche Gröfse und betäubt auch nicht durch ungewöhnliche Verhältniffe. Während der fie begleitende Genius noch im Buche der Zukunft eifrig lieft, hat die kommende Zeit für die Sibylle bereits Körper und Leben gewonnen. Durch keine heftigere Bewegung äufsert fich das Innewerden einer aufserordentlichen Erfcheinung. Der eine Arm ruht läffig im Schoofse, der andere, quer vor die Bruft gelegt, hällt eine Rolle, welche aber völlig unbeachtet bleibt. Im Kopfe allein fpiegelt fich die Vifion, welche der Prophetin geworden ift, wieder. Der Mund ift leife geöffnet, das ftrahlende Auge mächtig erweitert, als könnte die Sibylle einen Laut der Bewunderung nicht unterdrücken, als müfste fie die ganze Offenbarung umfaffen. Wie alle anderen Sibyllen trägt auch die delphifche das Haar verhüllt; doch quillen unter dem dünnen Schleier Locken hervor, deren leichtes Wehen von der inneren Erregung Kunde giebt.

Dem Jonas gegenüber auf der Eingangsfeite ift der Prophet Zacharias gemalt. Der Gegenfatz zwifchen den beiden Geftalten ift gewifs vom Künftler mit Abficht fo ftark betont worden. Während bei Jonas alles Bewegung und Leidenfchaft ift und nach aufsen ftrebt, erfcheint der greife, langbärtige, kahlköpfige Zacharias als eine innerlich beruhigte und gefammelte Perfönlichkeit. Er blickt, den Kopf in ein fcharfes Profil geftellt, in das Buch, in welchem er blättert, ohne irgend eine Spur der Erregung zu verrathen. Auch das baufchige Gewand, das den ganzen Körper verhüllt, contraftirt auffallend mit der Nacktheit des Jonas. Michelangelo forgte übrigens dafür, dafs das Auge nicht allein, wenn es die gegenüberfitzenden Geftalten betrachtet, an der Mannigfaltigkeit der Schil-

derung fich erfreue, fondern dafs es auch bei benachbarten Figuren den Eindruck rhythmifchen Wechfels erfahre.

Es folgt, der erfte auf der rechten Langfeite, auf Zacharias der Prophet Joel. Er hält eine Bücherrolle vor fich ausgefpannt, auf welche er den aufmerkfamen Blick richtet. Der energifche, auf Thaten bedachte Kopf mit dem kräftigen Zuge um den Mund, der hohen, kahlen Stirn, dem reichen bufchigen Haare am Hinterhaupte fagt uns, dafs die erforfchte Wahrheit einen tapferen Vertreter in dem Propheten finden werde. Für den felbftändigen Mann ift auch die Gewandung bezeichnend: er hat fich diefelbe fo zurechtgelegt, dafs fie ihm die bequemfte Lage geftattet, den Mantel lofe umgeworfen und über die Kniee in leichte Falten gezogen. Er bedarf ferner der begleitenden Genien nur im geringen Mafse. Sie nehmen an der Handlung keinen Theil, treten zu der Hauptgeftalt in keine engeren Beziehungen, ftehen als blofse Füllfiguren fymmetrifch einander zugekehrt zu beiden Seiten des Propheten. Ganz anders erfcheint ihre Rolle auf dem nächften Bilde, welches die erythräifche Sibylle darftellt. Hier ift ein Knabe damit befchäftigt, mit einem Holzbrand eine Lampe zu entzünden, welche die Sibylle erleuchten foll. Diefe, eine jugendliche Geftalt, ift im Begriff, einige Blätter in dem feitwärts aufgelegten Buche umzuwenden. Nur ein leichtes, ärmellofes Hemd bedeckt den Oberkörper, fo dafs die muskelftarken Arme vollftändig fichtbar werden; der Mantel ift leicht über die gekreuzten Beine geworfen, die ganze Haltung erfcheint frei von jeder Spur innerer Erregung.

Um fo mächtiger macht fich diefelbe bei dem benachbarten Ezechiel geltend. Er hat die Rolle, in welcher er gelefen, zur Seite gefchoben, hält fie nachläffig in der herabhängenden Rechten. Mit der anderen demonftrirt er in heftiger Weife. Ein Engel oder Genius, älter aufgefafst als die meiften anderen begleitenden Figuren, von vollendeter Schönheit der Formen hebt beide Hände in die Höhe und weift mit ausgeftrecktem Finger nach oben. Ihm wendet der Prophet das fcharfgefchnittene, bärtige Geficht zu und bemüht fich mit Hand und Mund, ihm eine Wahrheit recht eindringlich zu machen. Mit dem leidenfchaftlichen Kopfe ftimmt vortrefflich die Kleidung Ezechiels, das fhawlartig über die Schulter geworfene Tuch, deffen gefranfte Enden im Winde flattern, der wuchtige Mantel, die Verhüllung der Haare durch eine Binde, wodurch in Verbindung mit dem eigenthümlichen Profil der Eindruck des Fremden, des Morgenländifchen verftärkt wird.

Als ob keine Welt aufser ihr vorhanden wäre, fo vollftändig in fich vertieft und verfunken erfcheint die nachfolgende perfifche Sibylle. Matronenhaft in den Zügen wie in der fie ganz verhüllenden Tracht, wendet fie das Geficht von dem Befchauer ab und hebt das Buch dicht vor die Augen, um darin zu lefen.

Auch die letzte Prophetenfigur, Jeremias, drückt die vollkommene Abgefchiedenheit von der Welt, die Einkehr in fich felbft aus, aber kein friedliches, harmlofes Stillleben, fondern ein Sichfelbftverzehren im Gram. Vafari hat die Bedeutung diefer grofsartigften Einzelfigur, welche die neuere Kunft gefchaffen hat, richtig ausgefprochen: »Er läfst das Haupt finken, dafs man fehr wohl die Trauer, die Sorgen, die Gedanken und Schmerzen darin lieft, die fein Volk ihm

erweckt.« Der eine Arm iſt unbewuſst in den Schooſs herabgefallen, der andere, auf dem Schenkel aufruhend, ſtützt den Kopf. Nur die obere Hälfte des Geſichtes wird ſichtbar, da die untere von einem gewaltigen Barte beſchattet und durch die Hand verdeckt iſt; auch der Augenſtern trifft uns nicht, das Auge iſt geſenkt, ſtarrt zur Erde. Dennoch leſen wir aus der Geſtalt eine reiche, unendlich ergreifende Geſchichte. Bilder des Jammers und Kummers ziehen an dem einſamen Manne unaufhörlich vorüber, zertrümmerte Hoffnungen, vereitelte Wünſche, vernichtete Ideale. Sie laſten ſchwer auf dem Gemüthe, drücken den



Der Prophet Jeſaias. Sixtiniſche Kapelle.

Kopf herab und laſſen den ſonſt doch ſtahlharten Körper ermüden. Unwillkürlich ſuchen die einzelnen Glieder nach einer ruhigen Lage. Die Beine ſind gekreuzt, der Oberkörper vorgeneigt, der Kopf geſtützt. Aber alles umſonſt; der Friede kommt nicht und auch die Ruhe nicht. Raſtlos hämmern die Gedanken und pochen die herben Empfindungen. Gerade dieſe innere verhaltene Gluth bei dem Scheine äuſserer Ruhe wirkt ſo mächtig und weckt das tiefſte Mitgefühl mit dem unſeligen Manne, den das Schickſal nicht gebrochen aber auf das Tiefſte erſchüttert hat, und der nur noch auf dem Grabe ſeiner liebſten Hoffnungen leben ſoll. Es iſt daſſelbe Mitgefühl, das auch die begleitenden Genien ausſprechen. Auch ſie neigen das Haupt, ſenken den Blick und verharren in ſtiller Theilnahme. Welche Geheimniſſe, welche unausſprechlichen Gedanken mag

wohl der Künſtler in dieſe Linien hineingelegt haben. Wir wiſſen es nicht, obgleich wir unwillkürlich an leiſe perſönliche Beziehungen, an den Wiederſchein unmittelbarer Erfahrungen denken möchten. Das eine aber iſt gewiſs, daſs die Geſtalt des Jeremias es Michelangelo angethan hat, und er ſie ſeitdem niemals wieder völlig aus dem Sinne verlieren konnte. Was er auch ſchuf, immer ſchwebte ihm dabei die Erinnerung an Jeremias vor und klang die Stimmung, in welche ihn die Geſtalt des Propheten verſetzt hatte, leiſe mit. Der Jeremias birgt den Keim zum Moſes des Juliusdenkmales in ſich und zu den Hauptſtatuen der Mediceergräber.

* * *

Jeder Prophet und jede Sibylle laden zum Verweilen ein und ſcheinen dem Betrachter ein Halt zuzurufen. Was kann es auch Lockenderes geben, als ſich in die unendliche Tiefe des Lebens und der Schönheit, die aus jeder einzelnen Geſtalt ſpricht, zu verlieren? Und dennoch giebt es etwas noch Herrlicheres und das iſt: der ſchöpferiſchen Kraft, die ſich nie genug thut, immer neue Offenbarungen bereit hält, immer wieder durch die Fülle und Fruchtbarkeit der Phantaſie überraſcht, zu folgen. Und ſo bietet auch die Sixtina das genuſsvolle Schauſpiel, daſs die Wirkung des einen Werkes ſtets noch durch die vergleichende Betrachtung des andern erhöht wird, daſs man in jedem Augenblicke glaubt, hier die Grenze der Begabung des Künſtlers erreicht zu haben und im nächſten doch wieder neue Seiten an ihm entdeckt, die feſtgeſteckten Grenzen doch wieder erweitern muſs. Die Bewunderung der charaktervollen Gröſse der Propheten und Sibyllen macht nicht blind für die dramatiſche Gewalt der Zwickelbilder in den vier Ecken des Gewölbes; höchſtens daſs man ſich eine bequemere Stellung, ſie zu betrachten, wünſchen möchte.

Das vom Künſtler angeſchlagene Thema: Von den Folgen des Sündenfalles und der Sündhaftigkeit des Menſchengeſchlechtes kann nur Chriſtus erlöſen; dieſe Erlöſung ahnen, auf ſie hoffen und harren bereits im alten Teſtamente weiſe Männer und kluge Frauen, lieſs eine Erweiterung zu. Durch den Schutz, welchen Jehova ſeinem Volke in den ſchwierigſten Lagen verliehen hat, iſt die Zuverſicht auf die Erlöſung geſtiegen. Und da der Raum zu einer ſolchen Vertiefung des Inhaltes vorhanden war, ſo malte Michelangelo in die Ecken der Wölbung vier rettende Thaten, welche das Volk Iſrael aus der gröſsten Gefahr befreien. Die Tödtung Goliath's ſchildert das erſte Bild. Der Rieſe liegt wehrlos, trotz allen Anſtrengungen unfähig, ſich zu erheben, auf dem Boden. David hat ſich breitſpurig über ſeinen Leib geſtellt und holt mit dem kurzen Schwerte aus, um dem Rieſen den Todesſtreich zu verſetzen.

Das zweite Bild, in drei Abtheilungen gegliedert, erzählt Judith's Heldenthat. In der linken Ecke ſchläft der Wächter, in der Abtheilung rechts liegt auf dem Ruhebette in letzten Zuckungen der Leichnam des Holofernes. Der eine Arm hängt bereits ſchlaff und leblos zur Erde, der andere hält aber noch krampfhaft die Lage feſt, die er im letzten Augenblicke des Bewuſstſeins eingenommen. Nach einer Waffe über ſeinem Kopfe hatte Holofernes greifen

wollen, als ihm Judith den tödtlichen Streich verfetzte. In der Mitte des Bildes, auf der Schwelle des offenen Gemaches fteht Judith. Von einer unheimlichen Empfindung berührt, wirft fie noch einen fcheuen Blick nach dem Schauplatz der Blutthat und unterbricht für eine Secunde ihre Befchäftigung, mit einem Tuche den Korb zu verhüllen, in welchem die Magd das blutige Haupt des Holofernes davonträgt. Dafs zwifchen diefer Gruppe und einer Frauengruppe auf einem gefchnittenen Steine, der unter dem Namen Siegelring Michelangelo's berühmt ift und im Louvre bewahrt wird, der engfte Zufammenhang waltet, dafs unfehlbar die eine Darftellung von der andern entlehnt wurde, darüber kann kein Zweifel beftehen. Der Gegenftand der Gemme erfcheint zwar von dem Inhalt der Freske weit entfernt. Er fchildert das Geburtsfeft des Bacchus oder eine Weinlefe. Die eine Korbträgerin aber und die vor ihr ftehende nach den Trauben im Korbe greifende Frau decken fich mit Michelangelo's Judith und ihrer Magd in der Bewegung, der gegenfeitigen Stellung, der Gewandung fo vollftändig, dafs nothwendig das eine Bild nach dem Mufter des anderen gezeichnet fein mufs. Welches aber war das Mufter? So lange man Michelangelo's Siegelring für ein antikes Werk ausgab, blieb nur für die Annahme Raum, dafs Michelangelo die in der That köftliche Zeichnung der Gemme nachgeahmt habe. Die faft fklavifche Abhängigkeit des fonft fo fpröden Meifters mochte auffallen, immerhin liefs fich an einem intereffanten Beifpiele der durchgreifende Einflufs der Antike auf die Renaiffancekunft nachweifen. Die Sachlage änderte fich aber nicht wenig, feitdem man in dem Siegelringe Michelangelo's ein Werk des Cinquecento, eine Arbeit des Piermaria da Pescia erkannte, was zuerft durch Murr im vorigen Jahrhundert gefchah, und die richtigen Folgerungen aus diefer Entdeckung zu ziehen wagte. Ift es wahrfcheinlich, dafs Michelangelo die Compofition eines Zeitgenoffen, den wir doch nur als Techniker preifen können, genau wiedergab? Entfpricht es nicht vielmehr beffer den gegebenen Verhältniffen, wenn wir Piermaria da Pescia, der als Freund Michelangelo's gefchildert wird, als den Borger auffaffen, der von Michelangelo einfach die beiden Figuren entlehnte? Zu denken giebt, dafs diefelben auf der Gemme durch einen Baum von der Hauptgruppe getrennt, mit der letzteren in einem lockeren Zufammenhange ftehen. Vielleicht dankte der Gemmenfchneider die ganze Compofition Michelangelo und hat diefer den Schmuck feines Siegelringes felbft entworfen.

Die beiden Eckbilder an der Altarfeite erzählen die Gefchichte von der ehernen Schlange und von Haman's Beftrafung. In einen wirren Knäuel find die armen Opfer des Schlangenregens zufammengedrängt worden. Mit der Kraft der Verzweiflung fuchen fie den Windungen und Biffen der fürchterlichen Feinde zu entgehen; convulfivifch bewegen fich die Leiber, Todesangft verzerrt die Gefichter. Alle fittliche Befinnung ift ihnen verloren gegangen, fie treten auf einander, ftofsen und preffen fich und denken ausfchliefslich nur an die eigene Rettung. Wie wohlthuend wirkt die Ruhe, der fromme Glaube und die zärtliche Theilnahme an dem Loofe des Nächften bei der gegenüberftehenden Gruppe, welche bei der ehernen Schlange das Heil fucht und auch findet. Ohne Hafs, voll Zuverficht nähern fich Männer, Frauen und Kinder dem hochaufgerichteten Zeichen. Der Gatte ganz vorn unterftützt liebevoll fein verwundetes Weib und

hilft ihr, Inbrunſt und Hoffnung im Blicke, die gebiſſene Hand zur ehernen Schlange empor zu heben. Das Knäblein aber im Hintergrunde auf den Schultern des Vaters, greift fröhlich und muthig nach dem Kopfe des Erzbildes.

Wenn die Schilderung des Wunders der ehernen Schlange vorzugsweiſe die plaſtiſche Phantaſie Michelangelo's befriedigen mufste, der ſich durch die wenige Jahre zuvor ausgegrabene Laokoongruppe in ſeiner Weiſe nicht beirren liefs, ſo bot ihm das letzte Zwickelbild, Haman's Beſtrafung, günſtigſten Anlafs, ſeine Meiſterſchaft in der dramatiſchen Dispoſition einer Handlung zu bewähren. Wie bei dem Judithgemälde, ſo beobachtet Michelangelo auch hier die Dreitheilung. In dem Gemache rechts ruht Ahasver, von Kämmerern umgeben. Einer derſelben hat ihm aus den Chroniken von Mardochai's Verdienſten geleſen. Der König erhebt ſich und winkt einem Diener, Mardochai, der auf der Schwelle des Gemaches ſitzt, die gebührende Ehre zu erweiſen. Das Alles iſt in ſo einfach grofsen Zügen gezeichnet, ſo frei von allen kleinlichen Zufälligkeiten gehalten, ſo glücklich in ein heroiſches Zeitalter zurück verlegt, wie Ähnliches nur die höchſte und zugleich naivſte Poeſie zu ſchaffen vermochte. In dem Gemache links ſehen wir, wie der König mit Haman zu dem Mahle kam, das die Königin Eſther zugerichtet hatte. Nur dieſe drei Perſonen ſitzen am Tiſche, Ahasver im Hintergrunde, der Königin gegenüber Haman, der entſetzt zurückfährt, als Eſther auf ihn als den Feind ihres Lebens und ihres Volkes mit zorniger Geberde weiſt. Die gerechte Strafe ereilt ihn in der mittleren Abtheilung. Er iſt an das Kreuz geſchlagen und leidet ſichtlich mehr noch als Körperſchmerzen die bitterſten Seelenqualen. Haman's Geſtalt wurde ſchon von den Zeitgenoſſen des Künſtlers als ein Meiſterwerk der Verkürzung geprieſen.

* *
*

Die Bilder der Mitteldecke, die Darſtellungen in den Gewölbe-Ecken, die Propheten und Sibyllen ſchöpfen ihren Inhalt und haben ihre Wurzeln in den Erzählungen der Bibel und in Legenden. Sie beſitzen ein ebenſo entſchiedenes hiſtoriſches Gepräge, wie andererſeits die Einzelgeſtalten auf den Poſtamenten, die Figuren am Aufsenrande der Gewölbekappen, die Kinderpaare neben den Propheten, die Träger der Inſchrifttafeln unter ihnen ausſchliefslich nur auf decorative Geltung den Anſpruch erheben können. Sie leben von den formellen Reizen, welche ihnen der Künſtler mit freigebigſter Hand verliehen hat. Sie danken ſeiner Phantaſie ganz allein das Daſein, und wie ſie vor jener niemals beſtanden, ſo können ſie überhaupt aufserhalb derſelben gar nicht gedacht werden. Sie ſind der reine künſtleriſche Schein, ohne den geringſten ſtofflichen Werth. Aufser der einen und der anderen Kategorie von Bildern und Geſtalten ſchuf aber Michelangelo in der Sixtina noch eine dritte, welche zwiſchen jenen beiden gleichſam die Mitte hält. Die Gruppen in den Bogenfeldern (Lunetten) der Wand und jene in den dreieckigen Gewölbekappen werden als die Vorfahren Chriſti bezeichnet, und dieſes nicht erſt von modernen Schriftſtellern. Schon Condivi und Vaſari nennen als Gegenſtand der Darſtellung in dieſen Räumen »die Genealogie, das heifst den Stammbaum des Heilands«. Dafs das im Anfange des Evan-

geliums Matthäi niedergelegte »Buch von der Geburt Chrifti«, die fogenannte Wurzel Jeffe, bei der Berathung des Bilderfchmucks mit bedacht wurde, fteht unbedingt feft. Abgefehen davon, dafs das Herkommen da, wo die Propheten und Sibyllen gefchildert werden, auch die Vorführung der Ahnen Chrifti verlangte, fehen wir in der That die Namen der letzteren über den Fenftern in eingerahmte Tafeln eingefchrieben. Der Stammbaum begann an der Altarwand, doch mufsten die Namen und Bilder in den beiden Lunetten hier fpäter dem jüngften Gerichte weichen. Seitdem fängt die Genealogie erft an den beiden Langfeiten an, in der Weife geordnet, dafs keineswegs die Gefchlechterreihen die Wand entlang gehen und in der Nähe des Altares wieder abfchliefsen, vielmehr die Gruppen in den einander gegenüberliegenden Bogenfeldern auf einander folgen. Die letzten Glieder des Stammbaumes, Mathan, Jakob und Jofeph, lefen wir an der fchmalen Eingangsfeite. Verkörpern nun die Gruppen in den Lunetten und Gewölbekappen die auf den Tafeln eingezeichneten Namen, follten die letzteren eigentlich als Unterfchriften der Bilder gelten, die nur der gröfseren Bequemlichkeit wegen auf den Tafeln zufammengefchrieben wurden? Dagegen fpricht fchon das Ueberwiegen des Frauen- und Kinderelementes in den Bildgruppen, dann die unüberwindlichen Schwierigkeiten, die fofort auftreten, fobald man mit den Gruppen beftimmte Namen verbinden will, vor allem aber die Thatfache, dafs die Gruppen in den Lunetten und ebenfo die Gruppen in den Dreiecksflächen der Stichkappen felbftändige, ausfchliefslich für fich beftehende Reihen bilden. Offenbar hat Michelangelo, als ihm der Auftrag wurde, die Vorfahren Chrifti in den Bilderkreis der Sixtina einzuführen, fein Gewiffen in der Weife befchwichtigt, dafs er ihre Namen an hervorragender Stelle einfchrieb, da von den meiften derfelben doch nichts anderes als der blofse Lufthauch des Namens bekannt ift, und über den dadurch frei gewordenen Raum in rein künftlerifchem Intereffe verfügte.

Wenn die Traditionen der kirchlichen Kunft nach einer Ergänzung der Propheten und Sibyllen durch die Vorfahren Chrifti riefen, um den Geftaltenkreis vollftändig zu erhalten, welcher in der Vorgefchichte der Erlöfung vorkommt, fo heifchte wieder der in der Renaiffance bis zur feinften Vollendung ausgebildete poetifche Sinn, dafs alle angefchlagenen Stimmungen eine wirkfame Einleitung und einen beruhigenden Ausklang, alle hervorragenden Charaktere eine verwandte Umgebung, aus welcher fie fich entwickelt haben oder zu welcher fie herabfteigen, empfangen. Michelangelo's Propheten und Sibyllen würden durch die Mächtigkeit ihrer Formen, die rückhaltslofe Gewalt ihrer Empfindung das Auge bedrücken, wenn dasfelbe nicht vorbereitet würde und ftufenweife bis zu den im Ausdrucke fo gefammelten und zugefpitzten Sehergeftalten emporftiege. Das ift die Aufgabe der fogenannten Vorfahren Chrifti in den Lunetten. In ihnen klingt die Stimmung an, welche dann in den Propheten und Sibyllen überwältigend durchbricht. Auch fie harren und hoffen, erwarten und ahnen, find in dumpfen Schmerz verfunken oder erheben fich zu leifen Ahnungen der kommenden Ereigniffe. Nur ift Alles allgemeiner gehalten, von einem engeren Mafse umfchrieben. Aber auch diefe Lunettenbilder erfcheinen noch individualifirt, verglichen mit den Gruppen, welche die dreieckigen Gewölbekappen fchmücken. Mit einer

einzigen Ausnahme verkörpern dieselben das stille, ungebrochene Familiendasein, diesen festen Grund alles Lebens, diese unvergängliche Wurzel alles Glückes und alles Guten im Menschen. Eltern mit ihren Kindern lagern beinahe unbewegt, in stiller ruhiger Erwartung der Zukunft. Ihnen gilt die Rettung, sie sind der Gegenstand der Erlösung, welche die Propheten und Sibyllen bereits im Geiste sahen. Alle diese Gruppen und Figuren tragen zu dem majestätischen Gesammteindruck des Werkes nachhaltig bei, sie helfen wesentlich, dass sich der grosse Bilderkreis der Decke vor unseren Augen stufenweise aufbaue und in seinen Wirkungen allmählich aber dann um so sicherer steigere. Darüber darf aber ihr Werth im Einzelnen nicht vergessen werden.

* * *

Die unerschöpfliche Phantasie Michelangelo's verstand es hier auch innerhalb der engen, durch die Natur der Sache bedingten Grenzen, in Bewegungen, in Haltung und Ausdruck eine überraschend grosse Mannigfaltigkeit zu erzielen. Das Oxforder Skizzenbuch giebt von der immer frischen Gestaltungskraft des Künstlers den besten Beweis. Nur zwei Regeln scheint er als bindende Schranken für sich aufzustellen. Er leiht gern den gegenübersitzenden Gruppen verwandte Züge und trägt im Fortgang der Schilderung hellere Stimmungstöne auf, womit es zusammenhängen mag, dass die Einzelgestalten allmählich von Gruppen abgelöst werden. Den Anfang aber machte er an der Altarseite. Dieser zunächst sehen wir einen Mann mit lässig herabhängenden Armen und gekreuzten Händen, der starr in die Weite blickt und die tiefste Stufe der Trostlosigkeit versinnlicht. Das Weib auf der linken Seite, welches das eine Bein auf einen Schemel gestellt und mit vorgebeugtem Leibe in ein Buch blickt, und ihr Gegenbild in derselben Lunette, der sitzende Mann vor einem Lesepulte, der sich zurücklehnt und über das Gelesene nachdenkt, führen schon besser in die Stimmung des Harrens und Erwartens ein, welche die Propheten und Sibyllen so energisch vertreten.

Das zweite Lunettenpaar zeigt rechts einen alten bärtigen Pilger oder rastenden Wanderer mit dem breitkrämpigen Hut im Nacken, auf einen Stock gelehnt und eine anmuthige junge Mutter mit ihrem Wickelkinde auf dem Schoosse. Diesen Gruppen entsprechen links ein älterer Mann, der mit verschränkten Armen geradeaus herausblickt, mit einer kleineren Frauengestalt zur Seite, welche eine Schale in der Hand hält und das Gesicht theilnehmend dem finsteren Gefährten zuwendet, und die alte Garnwinderin, eine köstliche Figur aus dem Volke, die Michelangelo auch im Skizzenbuche (mit veränderter Stellung) verewigt hat.

Zwei Ruhende führt die folgende Abtheilung rechts an: einen Mann, im Schlafe so stark vorgebeugt, dass der Kopf die Kniee, und der schlaff herabhängende Arm fast die Erde berührt, und eine Frau, welche auf die Stuhllehne mit einem Arm leicht sich aufstützt und den Kopf sanft zur Seite neigt, wieder eine von den seltenen Frauengestalten Michelangelo's, in welcher massvolle

Schönheit und gewinnende Anmuth verkörpert ift. Der Anflug von Schwermuth verleiht dem Frauenbilde einen noch höheren Reiz. Diefen Figuren gegenüber malte der Künftler einen eifrig mit Schreiben befchäftigten, in einen Mantel gehüllten mageren Mann und eine Frauengruppe, die am meiften an eine Caritas erinnert. An der Mutter klettert ein Knabe von rückwärts empor; er hat ihren Rücken erklommen und will fie umhalfen. Um ihn vor dem Falle zu bewahren, greift die Mutter mit dem Arme nach hinten und hält ihn feft, indem fie zugleich Oberkörper und Kopf ihm zuwendet. Mit dem andern Arm umfafst fie einen zweiten, ihr zur Seite ftehenden, an ihr Knie fich fchmiegenden Knaben. Dem Schwunge der Linien, der Kühnheit der Bewegungen glaubt man die Freude Michelangelo's anzufehen, wieder einmal ein Motiv zu behandeln, welches alle plaftifchen Künfte herausforderte. Er mufste fich in die florentiner Jahre zurückverfetzt fühlen, in welchen er in die Madonnenbilder mit Hilfe plaftifcher Züge ein neues grofsartiges Leben brachte. Die nächftfolgenden Lunettengruppen tragen einen verwandten Charakter.

In vornehm ruhiger Haltung, den einen Arm auf ein Kiffen aufgeftützt, mit der Rechten den Kopffchleier über der Bruft zufammenhaltend, fitzt hier eine würdige römifche Matrone. Sie hat den Blick in die Ferne gerichtet, vielleicht auf den Gegenftand, auf welchen einer der beiden zur Seite ftehenden Knaben mit dem Zeigefinger hinzeigt. Diefen Geftus verkörpert die andere Halbgruppe noch kräftiger. Der Knabe deutet eindringlich einen fernen Gegenftand an, indem er fein Geficht dem Vater zuwendet, der mit gefpannter Aufmerkfamkeit der Richtung folgt und den Finger fchon leife bewegt, um, fobald er den Gegenftand entdeckt hat, auf ihn zu weifen.

Stillere Zuftände fchildern die Lunettenbilder der Gegenfeite. Eine Mutter hält ein kleines Kind auf ihrem Schoofse und fchläfert es ein, während der gröfsere Knabe zu ihren Füfsen in der Wiege ruht. Auf dem andern Bilde fehen wir wieder einen älteren Mann mit verhülltem Haupte und über dem Knie gekreuzten Armen in tiefes, trübes Nachdenken verfunken. In der vorletzten Lunette der rechten Langfeite wird als Grundton der Schilderung wieder das Hinausfchauen in die Ferne angefchlagen. Nach rückwärts wendet fich mit dem Geficht der in feinen Mantel eng gehüllte Mann, welchen fein Begleiter, ein kräftiger Knabe, fo gutherzig anblickt; die Mutter kehrt, ihr Kind mit beiden Armen inbrünftig an ihre Bruft drückend, den Kopf nach aufsen.

Bei dem Gegenbilde auf der linken Seite möchte man glauben, dafs Michelangelo, was er fonft nicht that, die beiden Halbgruppen der Lunette in ein engeres Verhältnifs zu einander bringen wollte. Ueber die Schulter der Mutter hinweg ftreckt das Kind den Arm aus. Grufs und Zuruf fcheint ihm das andere Kind zu bringen, das nackt zwifchen den Knieen des Vaters fteht, welcher gleichfalls den Kopf nach rückwärts wendet. Ift es ein Irrthum, in der letzten Lunette rechts eine Mutter zu vermuthen, welche in ein Becken die Hand taucht, um ihr Kind zu wafchen, und ihr gegenüber eine nährende Mutter zu erblicken, die durch die Handbewegung ihr Kind zu beruhigen fcheint? Es hätten dann Scenen des innerften Familienlebens, das fich immer gleich bleibt, in der Abficht des Künftlers gelegen. Um fo ftärker drückt er in den beiden männlichen

Figuren auf der andern Bogenhälfte und in den Lunettenbildern über dem Eingange das refignirte Harren und ftille Erwarten aus.

* * *

Die Befchreibung der Lunettenbilder kann natürlich nur das grob materielle Gerüfte, deffen fich der Künftler bei dem Aufbau feiner Gedanken bediente, verfinnlichen. Sie läfst ihre reiche Schönheit nicht einmal leife ahnen. Michelangelo's Worte find die Linien, feine Sätze die Formen feiner Geftalten. Wer feine Sprache verftehen will, mufs feine Bilder fehen und immer und immer zu ihrer Betrachtung zurückkehren. Vollends unzulänglich erweift fich die Befchreibung des Vorganges bei folchen Bildern, welche nur durch den fchöpferifchen Formenfinn des Künftlers in das Leben gerufen find, einem Ereigniffe oder einem Zuftande immer andere und immer neue formelle Seiten abgewinnend. Sie find mit den muficalifchen Variationen über ein Thema zu vergleichen und empfangen wie diefe ihren Werth durch die vollendete Führung. Solchen Variationen müffen fchon die Bilder in den dreieckigen Gewölbekappen angereiht werden. Ihr Inhalt ift eintönig, immer und immer wieder tritt die Schilderung der Trauer, des entfagungsvollen Zuwartens und Harrens auf; obfchon aber derfelbe Gegenftand achtmal wiederkehrt, wiederholt fich niemals die Behandlung, treffen immer neue feffelnde Züge das Auge.

Die Betrachtung beginnt am beften wieder an der Altarfeite, da fich von diefer gegen den Eingang zu eine leife Steigerung der Scenen bemerkbar macht. In tiefften Gram verfunken, das Antlitz im Schmerze erftarrt, gleichfam in das Leere blickend, erfcheint die Hauptfigur der erften Gruppe (zwifchen der libyfchen Sibylle und Daniel). Ohne Mantel, im engärmeligen Gewande, das Haar kurz verfchnitten fitzt die Frau mit gekreuzten Beinen, den Kopf auf die Rechte geftützt. Sie nimmt fo vollkommen die Aufmerkfamkeit in Anfpruch, dafs die beiden anderen Figuren, ein älterer Mann und ein nacktes Kind, ganz zurückgedrängt werden. Diefelbe Stimmung, in das Tragifche gewendet, vertritt die nächfte Gruppe zwifchen Daniel und der cumäifchen Sibylle. Eine Spinnerin mit zwei reizenden Kindern füllen den Raum aus. Die Mutter hat aber die Luft zur Arbeit und die Freude an den Kindern verloren. Die Spindel ruht in ihrem Schoofse, fie felbft läfst die Arme finken und beugt das Haupt, bis es beinahe die Kniee berührt. Eng fchmiegen fich die beiden Kinder an die Mutter, zärtlich fchmeichelt ihr das vordere Knäblein, während das andere Kind, deffen Kopf über die Schulter der Mutter hervorguckt, fich ängftlich an fie drängt. Vergeblich ift aller Zufpruch und alle Zärtlichkeit. Die Mutter bleibt ftumm und hat nur noch die Kraft, ihrem Schmerze nachzuhängen.

Eine ruhigere Situation fchildert die dritte Gruppe. Die Mutter im Vordergrunde quer gelagert, prächtig in ihrer vornehmen ruhigen Haltung, mit einem fcharfgefchnittenen Profilkopf, blickt erwartungsvoll in die Ferne, ihr zur Seite fitzt der Gatte, kahlköpfig und bärtig, an welchen fich das nackte Kind liebevoll anlehnt. Die letzte Gruppe der linken Seite zeigt das Haupt der Familie,

eine kräftige derbe Figur aus dem Volke, in tiefem Schlummer gelagert, während das Weib ihr Kind liebkoft und es in ihren Armen fefthält.

Dumpfe Trauer, ftille Erwartung, ein ruhiges Familiendafein drücken auch die Gruppen der rechten Langfeite aus. Dicht aneinander gedrängt fitzt das Elternpaar, durch Kopftypus und Kleidung als Orientalen bezeichnet, zwifchen ihnen fteht, leicht an der Mutter fich anlehnend, das Kind. Nur diefes letztere, feinem Alter gemäfs, offenbart eine harmlofe Stimmung, Mutter und Vater dagegen erfcheinen, wie die gefenkten Köpfe andeuten, in Schmerz und Gram befangen. Diefelbe Empfindung fpricht auch aus der nächften Gruppe. Vorgebeugt fitzt die Mutter, mit dem Ausdruck banger Erwartung im Antlitz. Sie hat den einen Arm auf das Knie aufgeftützt und das Kinn in die hohle Hand gelegt, mit dem anderen Arme hält fie ihr Kind umfafst, ohne aber demfelben fonft noch befondere Aufmerkfamkeit zu fchenken. Das zweite Kind wird mit dem Kopfe hinter ihrer Schulter fichtbar.

Noch reicher entwickelt, breiter angelegt erfcheinen die folgenden Gruppen. In dem unmittelbar benachbarten Felde hat fich das Kind in den Schoofs der knieenden Mutter geflüchtet und fchlummert hier fanft. Etwas tiefer im Hintergrunde fitzt der Vater, ein Kind in den Armen und wendet den Kopf theilnehmend dem Weibe zu. Die letzte Gruppe endlich zeigt gleichfalls das Kind, im Genuffe friedlich glücklichen Schlummers im Schoofse der Mutter. Diefe aber, im fcharfen Profile gefehen, enthüllt in ihren Zügen nur herben, bis zur Wildheit gefteigerten Schmerz und auch in dem halbnackten Mann ihr zur Seite prägt fich tiefer Kummer und die höchfte Hilfsbedürftigkeit aus. Am ftärkften von allen Geftalten ruft diefe Figur nach Rettung und Erlöfung und fchliefst fich auf diefe Art unmittelbar und ungezwungen an die Propheten und Sibyllen an, welche die Hoffnung und Erwartung der Erlöfung ausfprechen.

Die »Vorfahren Chrifti« bilden in einer Beziehung die fchönfte Ergänzung der Propheten- und Sibyllengeftalten. Die Stimmung der letzteren hallt in ihnen nach, die maffigen Charaktere löfen und verziehen fich allmählich. Nach der anderen Richtung aber vollführen diefelben Vorfahren Chrifti den Uebergang zu den rein decorativen Figuren der Decke. Die in den dreieckigen Gewölbekappen vorkommenden Bilder find fo componirt, dafs fie fich ftets von einem Dreiecke umfchreiben laffen. Noch kunftreicher wird in den Lunettenbildern die unmittelbare Verbindung zwifchen der figürlichen Darftellung und dem räumlichen Grunde gefchaffen. Die Curve, welche der halbkreisförmige Fenfterbogen bildet, giebt die Bafis für den Sitz der einzelnen Figuren ab. Diefe felbft find dann auch in freier Weife ftets fo angeordnet, dafs fie den Raum der Lunetten ebenmäfsig füllen und den Eindruck machen, als wären fie nur aus Rückficht auf die architektonifchen Linien fo gezeichnet worden. Sie erfcheinen als die reichfte Belebung des Raumes, offenbaren damit ihre decorative Natur.

* * *

Den letzten äufserften Ring des Bilderkreifes in der Sixtina bilden die rein decorativen Figuren. Unter ihnen feffeln die fitzenden nackten Geftalten auf

den Poftamenten zu beiden Seiten der Mittelfelder durch die Fülle der Charakteriftik und die Formenfchönheit unfere befondere Aufmerkfamkeit. Ihre materielle Function ift einfachfter Natur. Sie find zu zwei einander zugefellt und halten mit Bändern oder Schnüren zwifchen fich mächtige Bronzemedaillons, auf welchen, jetzt nicht mehr ganz deutlich, (biblifche?) Vorgänge abgebildet waren. Doch nehmen fie diefe Aufgabe nicht ernft. Alle ftrotzen von jugendlicher Kraft, und diefe Lebensfülle, die überzufchäumen droht, die Bewegung der ftolzen Glieder zum Genufs erhebt, auszudrücken und zu verkörpern, erfcheint als ihr wefentlichfter Zweck. Gleich die beiden erften Paare, welche die Schöpfung des Lichtes einrahmen, tragen fie nicht wahre Prachtkörper zur Schau, fpricht nicht aus ihnen der helle Jubel urwüchfigen Dafeins? Die Bewegung jeder einzelnen Geftalt ift rhythmifch empfunden, die Stellungen der zufammengehörigen Figuren werden durch anmuthigen Contraft gehoben.

Hier hat im Uebermuth des Lebensgenuffes der eine Jüngling ein Bein unterfchlagen, einen Arm um den Kopf gelegt und ftreckt fo den Körper behaglich aus. Der ihm gegenüberfitzt, neigt den Oberleib nach vorn und wendet das Geficht rückwärts. Ganz andere, theilweife entgegengefetzte Muskeln werden in das Spiel gebracht. Dort (auf der andern Seite) hält der Eine die Beine auseinander und greift mit einem Arme nach rückwärts, fein Gegenmann fchiebt das eine Bein unter das andere und läfst die Arme in zuwartender Stellung finken — nebenbei gefagt eine der fchönften, vielfach an den Adam erinnernde Figur der ganzen Reihe.

Von nahezu bacchantifcher Fröhlichkeit ergriffen ftellt fich im nächften Felde die eine Figur dar. Sie hat die Beine gekreuzt, beide Arme erhoben, den Mund zu einem luftigen Auffchrei geöffnet; der andere Jüngling erfcheint in der Bewegung der Arme und Beine fcharf contraftirend. Das eine Bein ift angezogen und unter den Leib gefchoben, ein Arm auf den Rücken gelegt, die gewaltigen Augen dem Befchauer zugekehrt. Rücken- und Vorderanficht bieten die Figuren der Gegenfeite, dabei lehnt fich die eine gemächlich zurück, die andere, ausnahmsweife mit verhülltem Kopfe und wehender Draperie, hat die Glieder mehr gefpannt und fchüttet aus einem Füllhorn Schätze aus. Die folgenden zwei Paare (über der cumäifchen Sibylle und Ezechiel) rücken einander in der Haltung etwas näher. Die Lage der Beine ift ähnlich, der Gegenfatz vorzugsweife in der Wendung des Oberkörpers und des Kopfes, der hier im hellen Lichte, dort befchattet erfcheint, ausgedrückt. Oder während die eine Figur den Arm rückwärts wendet, hebt ihn die andere in die Höhe und fafst mit der Hand in das Haar.

Aehnliches gilt von den vier Geftalten, welche das Opfer Noah's einrahmen. Das eine Paar hat ein fchweres Füllhorn, einem Fruchtkranze gleich, auf die Schultern geladen, fühlt fich dadurch befchwert und beugt den Oberleib. Nur in der Haltung der Arme, in der Wendung und im Ausdruck der Köpfe bemerkt man die verfchiedene Individualität. Das Geficht des Einen wird durch den vorgehaltenen Arm theilweife verdeckt, der mit einer Binde gefchmückte Kopf des Anderen ift wie mit fpöttifchem Lachen auf den Genoffen gerichtet. Die Figuren der Gegenfeite gewinnen ihr befonderes Leben ebenfalls nur durch den

Wechſel in der Bewegung des Oberleibes und Kopfes. Der Profilſtellung des einen Kopfes entſpricht eine Wendung mehr nach vorn und oben bei dem andern. Die Figur, welche den Kopf im Profile zeigt, bietet vom Oberleib die Frontanſicht und umgekehrt: mit der Vollanſicht des Kopfes iſt bei der andern Geſtalt eine Profilſtellung des Oberleibes verbunden.

Michelangelo hob bereits in den letzten Gruppen den Contraſt zwiſchen ihren Gliedern minder ſcharf hervor und betonte weniger die beſondere Individualität der einzelnen Figuren. Die zwei Gruppen, welche dieſe ganze Geſtaltenreihe abſchlieſsen, beſtätigen nur dieſe Beobachtung. Die eine Figur iſt zwar verſchwunden, überputzt worden; doch ſind noch die zuſammengehörigen Geſtalten über Joel übrig. Dieſe fallen nun in der That beinahe vollkommen zuſammen und unterſcheiden ſich faſt nur noch durch den leiſen Wechſel in der Kopfbewegung. Es wäre unbillig und vorlaut, dieſen Umſtand auf die allmäliche Ermattung und Abſtumpfung der Phantaſie Michelangelo's zurückführen zu wollen. Wir wiſſen ja nicht einmal, welche Figuren zuerſt, welche zuletzt von ihm gemalt worden ſind. Auch erſcheint es ebenſo gut möglich, daſs der Künſtler im Verlaufe des Werkes dem Drange ſeiner Natur nachgab und eine gröſsere Tiefe und mannigfaltigeren Reichthum der Empfindung den Geſtalten einhauchte, wie daſs er, der Stellung dieſer Figuren an der Decke ſpäter ſchärfer bewuſst, ſie mit der architektoniſchen Umgebung enger verband. Eintönig hat er ſie aber niemals gebildet.

Die hier beobachtete Ordnung der Schilderung entſpricht nicht nothwendig dem zeitlichen Fortgang der Arbeit, ſie bietet aber dem Betrachtenden den Vortheil, daſs ſie ungezwungen zu den noch übrigen, rein decorativen Geſtalten überleitet. Dieſe finden ſich in den dreieckigen Flächen über den Gewölbekappen, dann, wie bereits erwähnt, paarweis verbunden als Stütze der Poſtamente und endlich zu unterſt als Träger der Inſchrifttafeln. Auf dem äuſseren Rande der Gewölbekappe, deren Scheitel durch einen Stierkopf geſchmückt iſt, ſitzen je zwei bronzefarbige Männer. Sie halten Fruchtſchnüre in den Händen, welche von den Stierhörnern ausgehen oder ſtützen und ſtemmen ſich gegen den Bogen an, erſcheinen bald ruhend, bald in lebendigſter Bewegung, als hätten ſie Antheil an den Kräften, welche die Gewölbeſpannung tragen. Die zu einem Felde gehörigen Figuren ſind identiſch gezeichnet, ſie wechſeln aber in Stellung und Geberde in jedem einzelnen Felde, ſo daſs dem plaſtiſchen Geſtaltungsſinne der reichſte Raum offen blieb. Michelangelo ſchuf zwölf Gruppen, in welchen die prachtvollſten Lagen verkörpert werden. Sie neigen alle zum Mächtigen und Gewaltigen, während die Kinderpaare unter den Poſtamenten und die in natürlichen Farben gemalten Knabenfiguren unter den Propheten einen ruhigen, faſt heiteren Zug verrathen. Auch hier iſt jede Wiederholung vermieden, in die verſchiedenen Gruppen und Geſtalten ein immer neuer Wechſel gebracht. Die Kinderpaare ſtrecken die Arme in die Höhe, ſtehen wie Karyatiden gradaus, kehren ſich die Leiber zu, treiben Spiel und unſchuldige Neckerei mit einander. Die Knaben ganz unten in den Zwickeln ſind bald nackt, bald bekleidet, ernſt oder fröhlich, ſtill haltend oder unruhig bewegt.

Es mag ſein, daſs mancher Beſucher der Sixtiniſchen Kapelle ermüdet, ehe

er, überdiefs in unbequemfter Lage, mit der Betrachtung des ganzen Bilderkreifes zu Ende kommt. Das fteht aber im Angeficht diefer Bilder feft, dafs Michelangelo's Phantafie bis zum letzten Pinfelftrich ihre frifche Urfprünglichkeit bewahrt hat und Grenzen ihrer fchöpferifchen Kraft kaum noch nachgewiefen werden können. Als Michelangelo die Deckenbilder in der Sixtina entwarf, hatte er den Höhepunkt feiner Kunft erreicht, in ihnen den innerften Kern feiner Natur, der nicht wieder verhüllt wurde, blofsgelegt. Der Eindruck, den Goethe empfand, nachdem er die Sixtina befucht, war der Art, dafs ihm nicht einmal die Natur auf Michelangelo fchmeckte, da er fie doch nicht mit fo grofsen Augen wie diefer anfehen konnte. Die grofsen Augen — darin liegt Michelangelo's Zauber.



Gruppe von einem Zwickelfelde der Sixtinifchen Kapelle.

VI.

Raffael in Rom unter Julius II.

Die gangbare Tradition weckt den Schein, als wäre Michelangelo zu der Zeit, da Raffael zuerſt die Schwelle des Vaticans überſchritt, längſt in Rom eingebürgert geweſen. Rechnet man aber die vielen Monate ab, die Michelangelo in den Steinbrüchen von Carrara zugebracht, und ferner den langen Aufenthalt in Bologna, ſo findet man, daſs beide Meiſter ihre Thätigkeit beinahe gleichzeitig in Rom begannen. Michelangelo ſtand bereits mehrere Jahre in den Dienſten des Papſtes, ebenſo lange kannte er auch die beiden groſsen Aufgaben, welche ihm der Papſt geſtellt hatte. Schwerlich aber war er mit ſeinen Arbeiten in der Sixtina gegen Raffael's früheſtes Werk im Vatican bedeutend im Vorſprung. Damit ſind alle Atelieranekdoten über die Rivalität zwiſchen Michelangelo und Raffael abgefertigt, insbeſondere die Fabel beſeitigt, als ob erſt das Wohlgefallen des Papſtes an den vaticaniſchen Gemälden Raffael's den Entſchluſs, auch die Decke der Sixtina ausmalen zu laſſen, geweckt, oder als ob Michelangelo ſeine Weigerung mit dem Hinweis auf den viel geübteren Raffael begründet hätte. Wie kam Raffael nach Rom? Die Antwort muſs zunächſt bei Vaſari geſucht werden. Der Aretiner ſpricht zu wiederholten Malen von den Anfängen Raffael's in Rom. Wenn er es nur gelegentlich und nebenbei in den Biographien anderer Künſtler thut, dann freilich hören wir ihm miſstrauiſch zu. Als echter Pragmatiker unterordnet er gern die Staffage ſchlechthin dem Effecte der Hauptfiguren und färbt alle Nebenumſtände, wie es für ſeine Zwecke gerade paſſend erſcheint, und nicht wie jene ſich in der Wirklichkeit darſtellen. In der Biographie, wo Raffael ſelbſt den Hauptlielden ſpielt, fallen aber dieſe Verſuchungen, von der genauen Wahrheit abzuweichen, fort. Und wenn er hier wie dort, ſo oft er auf den Anlaſs der Berufung Raffael's nach Rom zu ſprechen kommt, in einem weſentlichen Punkte ſich treu bleibt, ſo mindert das nicht ſeine Glaubwürdigkeit.

Als Anlaſs der Berufung Raffael's aber giebt Vaſari Folgendes an: »Bramante von Urbino, der in den Dienſten Julius' II. ſtand und mit Raffael entfernt verwandt und ſein Landsmann war, ſchrieb ihm, er hätte ſeinetwegen mit dem Papſte verhandelt, der einige Zimmer habe neu herrichten laſſen, in welchen er ſeine Stärke in der Kunſt zeigen könne«. Vaſari's Worte finden von anderer Seite vollkommene Beſtätigung. Es ſteht feſt, daſs ſich um Bramante ein Künſtlerkreis in Rom geſammelt hatte, und daſs Bramante Einfluſs und Anſehen genug beſaſs, um

Künftler zur Wanderung nach Rom zu beftimmen. Auf Temanza's Zeugnifs im Leben Jacopo Sanfovino's zwar kann man kein Gewicht legen. Er wiederholt nur Vafari's Erzählung: Sanfovino erhielt auf Bramante's Verwendung eine Wohnung in der Leonina im Palaft des Cardinals von San Clemente, Domenico della Rovere, wo auch Perugino Quartier hatte, und verkehrte fleifsig mit Luca Signorelli, Bramantino, Pinturicchio und Cefare Cefariano. Unabhängig von Vafari fchildert aber ein Schüler Perugino's, Giambattifta Caporale, die freundfchaftlichen Zufammenkünfte bei Bramante, an welchen Perugino, Luca Signorelli und Pinturicchio theilnahmen. Für die andere dem Bramante von Vafari in den Mund gelegte Behauptung, der Papft laffe (im Vatican) einige Zimmer herrichten, in welchen Raffael feine Kunft zeigen könne, tritt Francesco Albertini als Bürge ein. In deffen Mirabilien, 1509 gefchrieben, heifst es in dem Kapitel von den päpftlichen Paläften: »Da giebt es ferner (im Vaticanifchen Palafte) Gemächer und Kammern mit mannigfachen Bildern von vortrefflichen Malern im Wetteifer gefchmückt und in diefem Jahre wieder hergeftellt.« Wer waren die vortrefflichen Maler, in deren Kreis Raffael, damals noch fo unberühmt, dafs Albertini feinen Namen nicht kennt, niemals nennt, eintreten follte? Vafari giebt auch darüber Kunde. »Raffael, erzählt er, fand bei feiner Ankunft in Rom, dafs ein grofser Theil der Zimmer im Palafte bereits gemalt war, in anderen noch Maler arbeiteten, und zwar hatte Piero della Francesca in einem Zimmer ein Gemälde vollendet und Luca da Cortona eine Wandfeite ziemlich fertig, Don Pietro (Bartolommeo) della Gatta, Abt von San Clemente in Arezzo einiges begonnen, und ebenfo hatte Bramantino von Mailand viele Figuren dafelbft gemalt, überwiegend Portraits, welche für ganz vorzügliche gehalten werden.« Vafari bezeichnet die Zimmer im Vatican nicht näher, läfst uns alfo im Zweifel, ob er ausfchliefslich die Gemächer meint, in welchen fodann Raffael feine fchöpferifche Thätigkeit entfaltete. Und auch über den Zeitpunkt, wann alle diefe Maler im Vatican malten, äufsert er fich nicht genau. Wahrfcheinlich find gar verfchiedene Gemächer gemeint, gewifs haben nicht alle namhaft gemachten Meifter gleichzeitig, am wenigften alle zufammen bei Raffael's Ankunft in Rom hier gewirkt. Das ift für die im fünfzehnten Jahrhundert verftorbenen Piero della Francesca und Bartolommeo della Gatta felbftverftändlich ganz unmöglich gewefen, und auch in Bezug auf Luca Signorelli ergeben fich einige Zweifel, da diefer im Auguft 1508 noch in Cortona fich aufhielt, im Januar 1509 bereits wieder in Siena weilte. Zum Glücke gibt es noch einen andern Weg, die unmittelbaren Vorgänger Raffael's in den vaticanifchen Stanzen zu erfahren. Raffael liefs, als ihm das grofse Werk übertragen wurde, aus Pietät einzelne Proben ihrer Leiftungen beftehen. Er fchonte die Deckenbilder oder doch wenigftens die Eintheilung und den Schmuck der kleinen Felder, welche diefe an den Decken angeordnet hatten. So lernen wir Raffael's Lehrer Pietro Perugino, den Sienenfer Bazzi, genannt Sodoma, und einen dritten Meifter, der irrthümlich für den alten Bramantino von Mailand gehalten wurde, in Wahrheit aber dem 16. Jahrhundert und der umbro-fienefifchen Schule angehört, als die Künftler kennen, welche unmittelbar vor Raffael mit der Ausmalung der Stanzen betraut waren, und denen er fich zunächft anfchlofs.

Diefer ganze Hergang der Sache ift natürlich und einfach genug. Weit ent-

fernt, dafs Raffael's Eintritt in den römifchen Kunftkreis befremden könnte oder einer rechtfertigenden Erklärung bedürfte, möchte vielmehr fein Wegbleiben aus demfelben räthfelhaft erfcheinen und zu mannigfachem Grübeln auffordern. In Florenz und Perugia hatte er bisher feine Hauptkundfchaft gefunden. Das hörte in Folge der Kriegsftürme, die über Ober- und Mittelitalien zogen und den Beftand fo mancher alten Herrfchaften in Frage ftellten, jetzt auf. Von mehreren Künftlern erfahren wir in diefen Jahren, dafs fie zum Wanderftabe greifen mufsten und nur mit Mühe lohnende Befchäftigung fanden. Raffael war nicht verwöhnt worden. Eine einzige gröfsere Frescoarbeit war ihm bisher übertragen worden, ein einziges umfangreiches Staffeleibild hatte er in der letzten Zeit vollendet. Dafs er Arbeit fuchte, lehrt fein Brief an den Oheim Ciarla, im April 1508 gefchrieben. Nun hatte fich für alle ftrebenden Künftler in Rom eine glänzende Ausficht eröffnet. Grofsartige Bauten waren begonnen, für eine Prachtftrafse, von den glänzendften Paläften eingefäumt, lagen Pläne vor. Dem Beifpiele des bauluftigen Papftes folgten Cardinäle, römifche Grofse, reichgewordene Bürger. Der Gräberluxus lockte die Thätigkeit der Bildhauer, welche überdies durch die aufgefundenen und im Vatican aufgeftellten antiken Sculpturen fich unwiderftehlich nach Rom gezogen fühlten. Vollends den Malern Toscana's und Umbriens war Rom feit den Tagen Sixtus' IV. eine freundliche Heimath geworden. Noch glänzendere Zeiten ftanden bevor. Wenn felbft aus dem fernen Venedig Sebaftian del Piombo von dem Rufe Roms angezogen herüberwanderte, wie hätte von allen ftrebfamen fchaffensdurftigen Künftlern Raffael allein fich fpröde verhalten und gleichgiltig zurückbleiben follen? Stand er auch nicht in fo nahen Beziehungen zu Bramante, wie Vafari glauben machen will, fo war er ihm doch gewifs durch Perugino, der in Bramante's Haufe verkehrte, empfohlen. Vielleicht hat fogar Perugino felbft die Aufmerkfamkeit auf feinen jugendlichen Schüler gelenkt. Raffael trat alfo in keinen fremden Kreis ein, als er fich den im Vatican befchäftigten Künftlern anfchlofs.

Ueber den Zeitpunkt, wann diefes gefchah, find wir wenigftens ungefähr unterrichtet. Raffael befand fich vor dem 5. September 1508 in Rom. An diefem Tage fchrieb er an den Maler und Goldfchmied Francesco Francia in Bologna einen Brief aus Rom, deffen Hauptftellen auch aus andern Gründen mitgetheilt zu werden verdienen:

«Soeben empfange ich durch Bazzotto Euer Bildnifs, wohlerhalten und unbefchädigt, wofür ich Euch meinen beften Dank fage. Es ift fehr fchön und fo lebendig, dafs ich mich manchmal täufche und glaube vor Euch in Perfon zu ftehen und Eure Worte zu vernehmen. Ich bitte um Nachficht und für den Auffchub der Sendung meines Portraits um Verzeihung. Ich konnte es wegen meiner wichtigen und unabläfsigen Befchäftigungen bis jetzt noch nicht eigenhändig malen, wie unfere Verabredung lautete. Zwar hätte ich es von einem meiner Gehilfen (da qualche mio giovane) gemacht und von mir übergangen fchicken können. Allein das ziemt fich nicht, oder vielmehr es würde fich ziemen, um zu zeigen, dafs ich nicht das Eurige zu erreichen vermag. Habt daher, ich bitte Euch, Nachficht mit mir, denn Ihr werdet auch fchon manchmal erfahren haben, was es heifst, feiner Freiheit beraubt zu fein und im Herrendienfte zu leben u. f. w.«

Wir erfahren aus diefem Briefe nicht allein das befreundete Verhältnifs, in welchem Raffael zu dem Bolognefer, von Michelangelo bekanntlich über die Achfel angefehenen Maler ftand, fondern gewinnen durch denfelben auch Einblick in das Leben Raffael's in Rom. Er ift Verpflichtungen eingegangen, welche feine ganze Zeit und Kraft in Anfpruch nehmen und ihn verhindern, fein Portrait eigenhändig zu malen. Diefe Schilderung fetzt die Uebernahme einer grofsen, langwierigen Arbeit voraus. Denn wenn es fich nur um einzelne Staffeleibilder, etwa Madonnendarftellungen gehandelt hätte, müfste man Raffael einer argen Uebertreibung zeihen. Raffael befafs weiter nach Ausfage des Briefes Gehilfen, die an feiner Seite thätig waren. Gewifs darf man nicht an eine Werkftätte denken, in welcher Tafelbilder auf Beftellung oder auf gut Glück verfertigt wurden. Aus welchem Grunde hätte dann Raffael bei feinem Weggange von Florenz mehrere Gemälde unvollendet zurückgelaffen und die Hilfe befreundeter aber felbftändiger Künftler, wie die Ridolfo Ghirlandajo's, angerufen? Geradefo, wie Michelangelo im Mai 1508, fobald er die Fresken in der Sixtina in Angriff nahm, einige «garzoni» aus Florenz herbeiholte, blickte auch Raffael, als ihm die Wandgemälde in den vaticanifchen Stanzen übertragen wurden, nach dem Beiftande von Malern aus, welchen er untergeordnete Theile der Arbeit zur Ausführung anvertrauen konnte. Das fteht alfo durch das Zeugnifs des an Francia gerichteten Briefes feft, dafs Raffael im Herbft 1508 bereits vollkommen in Rom eingebürgert und vollauf mit Arbeiten für den Papft, zunächft mit der Ausmalung der Stanzen befchäftigt war. Nicht jeder Strich und jede Linie, das darf man wohl behaupten, war ausfchliefslich dem einen Werke gewidmet. Schon die natürliche Oeconomie der Kraft verlangte Wechfel der Arbeit. Es bilden aber die vaticanifchen Stanzen den Markftein in Raffael's Entwickelung, in ihnen allein offenbart fich der Umfchwung, welchen die Ueberfiedelung nach Rom herbeiführte, in feiner ganzen Gröfse. Mit ihrer Schilderung mufs daher die hiftorifche Erzählung beginnen.

* * *

Nächft der Sixtinifchen Kapelle bilden die Stanzen im Vatican das Hauptziel aller Rompilger, welche fich zum Cultus der Kunft bekennen. Im zweiten Stockwerke des älteren, von Nicolaus V. erbauten Theiles des vaticanifchen Palaftes befinden fich drei gewölbte Zimmer mäfsigen Umfanges, welche mit dem anftofsenden gröfseren Saale zufammen gegenwärtig den Namen Stanzen tragen, obfchon diefe Bezeichnung in Wahrheit eigentlich nur den drei kleineren Kammern zukommt. Zu den Wohnräumen des Papftes gehörig, wenn auch durch ihren reichen Kunftfchmuck vom gemeinen Werktagsgebrauche ausgefchloffen, find die Stanzen oder Kammern niemals in dem gleichen Maafse zugänglich gewefen, wie Kirchen und Kapellen. Dafs an ein Kunftwerk die ganze gebildete Welt gleichfam ein natürliches Anrecht befitze, und jenes der Oeffentlichkeit nicht vorenthalten werden dürfe, von diefem Gefetze wufste die Renaiffanceperiode nichts. Sie brauchte auch nichts davon zu wiffen. Denn die Fülle der Kunftfchätze war fo unerfchöpflich, dafs mit ihrem Verbrauche nicht gekargt zu werden brauchte,

dieſelben auch dem privaten Genuſſe ſich überaus zahlreich darboten. Ueberdies beſtand aber zwiſchen öffentlichem und privatem Leben keine ſo ſchroffe Trennung wie in ſpäteren Jahrhunderten. Noch eine andere uns geläufige Scheidung wurde damals nicht ſtreng durchgeführt. Was wir als monumentale Kunſt preiſen und als Selbſtzweck auffaſſen, das diente damals oft nur zur Decoration und muſste ſich äuſseren, nach unſeren heutigen Begriffen oft nahezu unwürdigen Bedingungen fügen. Aber gerade dieſe Thatſache erſcheint am beſten geeignet, die ganz einzige Kunſtblüthe der Renaiſſanceperiode in ein helles Licht zu ſtellen. Nicht allein, daſs die Kunſt einen weſentlichen Beſtandtheil der Lebensluft aller Gebildeten ausmachte und in die weiteſten Kreiſe und ſelbſt in tiefere Schichten der Geſellſchaft drang, ſo war ſelbſt für untergeordnete Zwecke das Beſte eben nur gut genug. Auch nachdem Raffael mit ſeinem Ruhme ganz Italien erfüllt hatte, wurde von ſeinen Arbeiten in den Prunkgemächern der Päpſte nur geringes Aufheben gemacht. Selbſt ſeine beiden älteſten Biographen, Paolo Giovio und Giorgio Vaſari, können nicht von dem Vorwurfe freigeſprochen werden, daſs ſie die Bilder nur flüchtig betrachtet und ungenau beſchrieben haben. Lange Zeit wurde die Kenntniſs derſelben vorwiegend durch Kupferſtiche vermittelt, welche nicht immer mit den ausgeführten Gemälden übereinſtimmen. Die groſse Maſſe des vollendet Schönen lieſs das Einzelne zurücktreten, der unmittelbare Kunſtgenuſs drängte die genaue kritiſche Zerlegung und Auseinanderſetzung zur Seite. Wir Nachgeborenen können uns dieſer letzteren Pflicht nicht entziehen, zumal die Verſäumniſſe der Zeitgenoſſen, genau zu beſchreiben und zu berichten, manche Unklarheit hervorgerufen haben.

Als Raffael das Werk im Vatican in Angriff nahm, fanden ſich bereits in allen drei Stanzen Anfänge des Bilderſchmuckes vor. In der Kammer, in welcher Raffael zuerſt auf dem neuen Schauplatze ſeine Kraft erprobte, war ihm Giovannantonio Bazzi, genannt Sodoma, vorangegangen. Die Kammer liegt zwiſchen den beiden anderen und führt, weil ſpäter hier in Gegenwart der Päpſte die Gnadenſachen verhandelt, die bewilligten beſiegelt wurden, den Namen: Stanza della Segnatura. Weder über die Gegenſtände noch über die Ausdehnung der Malerei Sodoma's ſind wir genau unterrichtet. Denn nach Vaſari's Erzählung lieſs der Papſt das Meiſte davon wieder abſchlagen, um für Raffael's Schöpfungen Raum zu gewinnen. Nur geringe Reſte der Deckenmalerei blieben beſtehen; im Scheitel des Gewölbes das päpſtliche Wappen im Runde umgeben von Engeln, welche in ähnlicher Weiſe, wie es Melozzo da Forli und Mantegna liebten, in Unterſicht dem Auge ſich zeigen, und ſodann leichte Zierbilder in den kleinen Zwiſchenfeldern. In jedem derſelben hat er auf Goldgrund eine mythologiſche Scene und darüber grau in grau ein Bild aus dem altrömiſchen Soldatenleben dargeſtellt. Es hält ſchon ſchwer den Zuſammenhang dieſer offenbar ganz decorativ gehaltenen Schilderungen untereinander zu errathen; ſicher haben ſie keinen ſolchen mit den Raffaeliſchen Wandgemälden gehabt. Die Frage alſo, ob vielleicht Raffael der allgemeine Inhalt, die Richtung ſeiner Bilder durch die vorgefundenen Anfänge der Deckendecoration vorgezeichnet worden ſei, muſs verneint werden.

Hat aber Raffael ohne alle Zwiſchenſtufen den Bilderkreis gleich in den

wefentlichen Dingen fo entworfen, wie wir ihn ausgeführt fchauen? Nach Vafari's Worten möchte man auf das Gegentheil fchliefsen. Erft nachdem Raffael ein Wandgemälde vollendet hatte, befahl der Papft die Zerftörung der älteren Malereien. Diefe Bemerkung knüpft aber Vafari nicht an die frühefte Arbeit Raffael's in der Stanza della Segnatura, fondern an ein erft im zweiten oder dritten römifchen Jahre begonnenes Werk (die Schule von Athen) und verdächtigt dadurch felbft feine Glaubwürdigkeit. Jedenfalls müffen wir bekennen, dafs fich kein Entwurf, keine Skizze, keine Zeichnung Raffael's nachweifen läfst, welche zu der Behauptung berechtigte, dafs Raffael anfangs andere Gegenftände zu malen gefonnen war und erft nach längerem Schwanken für den endgiltigen Gedankenkreis fich entfchieden hatte. Alle Vorarbeiten gehen von der gleichen Grundlage aus wie die ausgeführten Bilder und zeigen nur eine allerdings ftetige und überaus fruchtbare Entwickelung der Compofition in formeller Hinficht. Wenn das Werk dennoch im Laufe der Arbeit an Umfang und fachlichem Reichthum zunahm, fo hat Raffael es noch beffer als Michelangelo in der Sixtina verftanden, die Spuren des allmählichen Werdens, die Jahresringe des ftufenweifen Wachsthums zu verwifchen und zu verbergen. Der ganze ausgedehnte Bilderfchmuck in der Stanza della Segnatura trägt einen einheitlichen Charakter, erfcheint als die organifche Schöpfung einer einzigen Phantafie.

Kaum minder ftark als diefer Eindruck ift aber der andere, dafs einem fünfundzwanzigjährigen Jünglinge allein ein fo umfaffendes gedankenreiches Werk fchwerlich zugefchrieben werden kann. Denn es galt hier nicht etwa blofs bekannte hiftorifche Ereigniffe, volksthümliche Ueberlieferungen zu ordnen und zufammenzuftellen. Der Geftaltenkreis, der in der Stanza della Segnatura verkörpert wurde, gehörte theilweife einer ziemlich fern liegenden Welt an, berührte mehr oder weniger nahe felbft gelehrte Intereffen und fetzte bei feinem Schöpfer aufser dem künftlerifchen Können und Vermögen auch ein reiches Wiffen und eine erfinderifche Kraft voraus. Für die einzelnen Darftellungen mochte Raffael immerhin malerifche Vorbilder anrufen. Im Halbkreife um Chriftus himmlifche Schaaren zu gruppiren hatte er felbft in der Freske von San Severo verfucht. Das Bild Apollo's von den Mufen umgeben mufste ihm aus feiner Jugendzeit von Urbino her als Erinnerung leuchten. Dort war es im Bibliothekfaale des Schloffes, im Auftrage des Herzogs gemalt, zu fchauen. Mit der Scene, welche Raffael an der einen Wand zu fchildern hatte: Uebergabe einer Schrift durch den Papft an einen knienden Höfling erfcheint eine Freske verwandt, welche Melozzo da Forli einige Jahrzehnte früher im Vatican felbft vollendet hatte. Verfammlungen von Männern endlich, in welchen die Tugenden oder die Wiffenfchaften und Künfte Fleifch und Blut gewonnen haben, verherrlichende Darftellungen der Glaubenshelden und der Heroen der antiken Welt waren in der italienifchen Kunft längft eingebürgert. Das erfte grofse Werk, welches Raffael bei feinem Lehrer Perugino erblickte, die Fresken für die Wechslerhalle in Perugia fchilderten gerade folche Zufammenkünfte.

Mochte aber Raffael auch für einzelne Wandgemälde in der Stanza della Segnatura Anregungen in der älteren Kunft finden: ohne Vorgang und Beifpiel blieb die tieffinnige Gliederung des ganzen Gedankenftoffes, die Anordnung,

welche von der vollſtändigen Beherrſchung der geiſtigen Welt Zeugniſs ablegte. Solche umfaſſende Weisheit vermuthet man nicht leicht in einem ſchlieſslich doch handwerksmäſsig erzogenen Maler. Man ſucht daher nach den gelehrten Männern, welche Raffael hilfreich zur Seite ſtanden, die Gegenſtände der Darſtellung angaben, den gewünſchten Inhalt der Bilder erläuterten. Daſs am Hofe Julius' II. Männer genug vorhanden waren, dieſe Aufgabe zu löſen, unterliegt keinem Zweifel. Man muſs ſogar noch einen weiteren Schritt wagen und nicht bloſs die Möglichkeit zugeben, ſondern als ſichere Thatſache annehmen, daſs der Compoſition der Bilder in der Stanza della Segnatura Unterredungen mit hervorragenden, poetiſch angelegten und wiſſenſchaftlich hochgebildeten Männern vorangingen. Da aber auch nicht die leiſeſte Spur einer beſtimmten Perſönlichkeit nachgewieſen werden kann, die ganze Unterſuchung auf ein müſsiges Rathen und Meinen hinausläuft, ſo beſcheiden wir uns einfach mit der Nichtkenntniſs jenes Helfers. Vielleicht, daſs einmal ein günſtiger Zufall, eine Anſpielung oder Notiz in einem Briefe ſeinen Namen enthüllt. Zwei Dinge dürfen dabei nicht vergeſſen werden. Wir haben es in den Bildern der Stanza della Segnatura keineswegs mit dem Wiederſchein einer perſönlichen Anſchauung zu thun, welche, wie feinſinnig und geiſtvoll ſie auch ſein mag, doch nur innerhalb der engen Schranken einer einzelnen Individualität gilt. Das Glaubensbekenntniſs eines ganzen groſsen Jahrhunderts vielmehr iſt in Raffael's Gemälden niedergelegt, die Ideale des Humanismus, dieſes herrlichſten hiſtoriſchen Traumes, in ihnen verkörpert. Das kann uns darüber tröſten, daſs wir den Namen des Mannes, der Raffael den allgemeinen Inhalt der Darſtellungen gleichſam in den Stift und Pinſel dictirt hat, nicht kennen. Auch dieſer trat nur als der Dollmetſcher weit herrſchender und tief wurzelnder Gedanken auf und muſste ſich mit der Rolle eines bloſsen Vermittlers begnügen. Dann aber müſſen wir laut bekennen: das Beſte und Gröſste leiſtete auch in dieſem Falle erſt der Künſtler. Selbſt wenn ein Mann der umfaſſendſten Gelehrſamkeit und des reichſten Wiſſens zum Rathgeber Raffael's berufen wurde, ſo blieb doch alles, was er bot und ſagte, roher Stoff, der erſt dann Leben empfing, als ihn die Phantaſie des Künſtlers anhauchte. Zu dem Körper, in welchen Raffael den ihm überwieſenen Gedankenſtoff kleidete, ſchenkte er und er allein die Seele.

Es iſt ja nicht das erſte und einzige Mal, daſs ein ſolcher fremder, gelehrter Beirath in der italieniſchen Kunſt wahrgenommen wird. Namhafte Humaniſten wurden um ihr Gutachten erſucht, als Ghiberti die Bronzethüre des florentiner Baptiſteriums goſs, welche Scenen ſie wohl für die künſtleriſche Wiedergabe empfehlen würden. In der paduaner Schule war die Mitwirkung der Gelehrten und Dichter bei Bilderbeſtellungen durchaus nicht ſelten. Von Gemälden Perugino's wiſſen wir urkundlich, daſs ihm der Gegenſtand genau und eingehend von dritter Hand vorgeſchrieben wurde. Auch Michelangelo, als er die Deckenbilder in der Sixtina entwarf, war gewiſs an äuſserliche Beſtimmungen in Bezug auf die Wahl der Scenen und Geſtalten gebunden. Wem würde es aber einfallen, darin eine Schmälerung des künſtleriſchen Verdienſtes zu entdecken oder den Löwenantheil an der Schöpfung dem Maler deshalb abzuſprechen? Ein Beiſpiel aus uns nahe liegenden Kreiſen dürfte am beſten zur Vergleichung ſich eignen.

Als das reiffte Werk Dürer's, als die eigenthümlichfte Schöpfung, die wir feiner Phantafie verdanken, begrüfsen wir die vier Apoftel oder vier Temperamente in der Münchner Pinakothek. Fragen wir nach dem Anlafs und äufseren Urfprung des 1526 vollendeten Doppelbildes, fo werden wir zunächft in Ulrich Hutten's »Vermanungen an die freien und Reichftat deutfcher Nation 1522« verwandte Gedanken ausgefprochen finden, die Dürer's Gemälde verkörpert. Die freien Städte mögen fich mit dem Adel einigen gegen die Mächte, welche die Wahrheit nicht leiden mögen, welche Gottes Wort zum Schweigen bringen und das Evangelium wie Rauch behandeln. Doch ift bei Hutten nur ein ähnlicher allgemeiner Ton anklingend. Viel näher fteht Dürer's Bilde eine andere 1523 verbreitete Schrift: Bruder Heinrich von Kettenbach's Practica. In diefer Flugfchrift werden vornehmlich die Reichftädte und unter ihnen in erfter Linie Nürnberg verwarnt, fich nicht durch falfche Propheten bethören zu laffen, vielmehr auf den Rath der Apoftel zu hören, auf Paulus, der da mahnt, all Ding zu bewern und behalten was gut ift und auf Johannes, welcher auffordert, die Geift zu bewern ob fie aus Gott find. Auch Dürer's Bild war eine dem Nürnberger Rath gewidmete Vermahnung. Er fchildert in feinen Hauptfiguren diefelben Apoftel, welche Bruder Heinrich von Kettenbach vorführt, er legt dem Johannes die gleichen Worte fogar in den Mund wie Kettenbach. Wer wollte den Zufammenhang zwifchen Schrift und Bild, zwifchen Dürer und Kettenbach bezweifeln? wer ift nicht überzeugt, dafs Dürer die ftofflichen Anregungen zu feinem Apoftelgemälde aus einem literarifchen Producte geholt hat? Trotzdem bleibt die Originalität des Dürer'fchen Werkes vollkommen aufrecht und ift der Künftler, der Künftler allein fein Schöpfer. Gerade fo verhält es fich mit Raffael's Fresken in der Stanza della Segnatura. Auf Geheifs des Papftes gab ein gelehrter Römer die Gegenftände der Darftellung in allgemeinen Zügen an. Damit war aber für die künftlerifche Durchführung noch nicht das Geringfte gethan, ob die Bilder werthvoll oder werthlos ausfallen würden, noch gar nicht entfchieden. Ihr künftlerifches Dafein, und das ift das einzig wefentliche, verdanken fie ausfchliefslich Raffael, und fein perfönliches Verdienft ift und bleibt es, dafs fie nicht blofs den Verftand anfprechen, fondern vorzugsweife das Auge und die Phantafie des Befchauers erfüllen und in diefem einen poetifchen Widerhall wecken.

* * *

Nimmt man die Zeitfolge der Ausführung zur Richtfchnur, fo mufs die Schilderung des malerifchen Schmuckes in der Stanza della Segnatura mit den Wandbildern und zwar zuerft mit der fogenannten Disputa beginnen und dann erft zu den Deckengemälden übergehen. Auf diefem Wege würde man die technifchen Fortfchritte, welche der jugendliche Künftler im Laufe von drei Jahren gemacht hat — denn 1511 ift das erfte Gemach in feiner malerifchen Zier vollendet — deutlich erkennen. Darüber würde wahrfcheinlich die feine Gedankengliederung verwifcht werden. Diefe aber, das Mufter für fo viele fpätere Bilderkreife, erfcheint von fo ausgezeichneter kunftgefchichtlicher Bedeutung, in ihr fpiegelt fich fo deutlich der Umfchwung ab, den Raffael gleich bei feinem Ein-

tritt in die römifche Kunftwelt genommen, dafs es wohl entfchuldigt werden dürfte, wenn die Befchreibung von den verfchiedenen Friften der Vollendung vorläufig abfieht und einen Augenblick lang annimmt, dafs die Compofitionen, wie fie einem Geifte entftammen, fo auch in einer Zeit entworfen wurden. Ohnehin ift ja die chronologifche Ordnung nicht immer mit der hiftorifchen Entwickelung gleichbedeutend.

Die Deckenbilder und die Wandgemälde hängen untrennbar zufammen. Jene find gleichfam die Ueberfchriften der letzteren. Sie deuten die Richtung an und befchreiben den Kreis, in welchem fich die reichen Gruppen unten bewegen. Sie faffen kernhaft in einer allegorifchen Geftalt zufammen, was an den Wänden mit breiten hiftorifchen Zügen gefchildert wird. Die Infchriften, welche den allegorifchen Geftalten in den vier grofsen Runden der Wölbung von des Künftlers Hand beigegeben find, belehren uns über ihren Sinn vollftändig. Von der einen Figur wird gefagt, dafs fie die Kunde göttlicher Dinge bedeute, von der andern, dafs fie nach der Erkenntnifs der Urfachen trachte, die dritte zeigt fich vom göttlichen Geifte angeweht und begeiftert, die letzte endlich verfichert, dafs fie jedem fein Recht fpende. Wir find gewohnt, diefe vier Figuren mit dem populären Namen der vier Facultäten zu bezeichnen und als die Sinnbilder der Theologie, Philofophie, Poefie und Jurisprudenz zu begrüfsen. An die Facultäten dachte nun wohl Raffael nicht, und infofern erfcheint der gangbare Titel der Bilder nicht ganz zutreffend. Darin aber irren wir nicht, wenn wir in den Deckengemälden die geiftigen Mächte verkörpert gewahren, welche unfer Glauben und Wiffen, unfer Empfinden und Wollen lenken, welche das Leben der Menfchheit ordnen und dem ganzen Dafein Reiz und Werth verleihen.

Mit gutem Bedachte wurden alle diefe Geftalten ausgewählt; denn fie paffen vortrefflich als Schmuck in die Prunkgemächer eines Fürften der Renaiffancezeit und kündigen in anfprechender Weife die Stellung und die Natur der Bewohner der Räume an. Niemand wird ftaunen, dafs im Palaft eines geiftlichen Fürften kirchliche Gedanken anklingen. Schilderungen aus feinem Reiche find dort gewifs am Platze. Jedermann würde fich aber wundern, wenn in der Umgebung eines italienifchen Fürften des Cinquecento die Helden der alten Welt, welche der Gegenwart als Ideale vorfchwebten, fich nicht vorfänden, wenn der Widerfchein des Humanismus, der fich ja auch als politifche Macht geltend gemacht hatte, nicht an den Wänden glänzte, gerade fo, wie er aus den Reden und Schriften der Zeitgenoffen, aus ihren Sitten und Empfindungen ftrahlt. Auch Alexander VI. Borgia, als er ein Jahrzehnt vorher feine Gemächer im Vatican durch Pinturicchio ausmalen liefs, hielt es für angemeffen, mit heiligen Geftalten und biblifchen Schilderungen die Räume zu fchmücken. Dafs unter den Zügen der Madonna die Geliebte des Papftes fich barg, that dem kirchlichen Charakter der Bilder keinen Eintrag. Er vergafs aber unter den Gegenftänden der Darftellung auch nicht die fieben freien Künfte; auch Acte göttlicher und menfchlicher Gerechtigkeit wurden hier durch die Kunft vereinigt und die Anfänge menfchlicher Cultur, die Thaten und Schickfale Ofiris' erzählt. Das find nicht die gleichen Gegenftände, wie fie für die Stanza della Signatura ausgewählt wurden, aber doch vielfach verwandte Vorftellungen. Wenn die Aehnlichkeit nicht noch

fchärfer in das Auge fällt, fo trägt daran die ganz verfchiedene künftlerifche Behandlung die Schuld. Der ältere Maler fafste feine Aufgabe als einfache Decoration auf und begnügte fich, dem Auge eine angenehme Abwechslung und Unterhaltung zu bieten. Er ging aus dem gewohnten Geleife nicht heraus. Das höchfte Maafs dagegen legte der von der Gröfse und Majeftät des neuen Schauplatzes feines Wirkens mächtig ergriffene Raffael an jede einzelne Geftalt an. Sie follte fchmuckreich ausfehen, aber durch die Fülle des Inhaltes und die Schönheit der Formen als felbftändige, für fich giltige Schöpfung des Künftlers erfcheinen. Und was er fich vorgenommen hatte, führte er auch glorreich durch.

Die vier allegorifchen Figuren find gleichartig genug componirt, um fie als Schmuckglieder, die fich einem gröfseren Ganzen einordnen, erkennen zu laffen. Sie find jede fitzend dargeftellt, von Wolken umhüllt, von Genien, welche Tafeln mit Infchriften tragen, begleitet. Wie immer fo hat auch hier das feinfte Raumgefühl dem Künftler die Hand geführt. Die Bilder füllen den Kreis, welcher fie umfchreibt, vollkommen aus. Jede Geftalt zeigt aber auch eine fcharf ausgeprägte Individualität, im Einklang mit der von ihr verkörperten Idee.

Milder Ernft, fanfte Hoheit fprechen aus den Zügen der Theologie. Ein Kranz von Olivenblättern fchmückt ihr Haar, ein langwehender Schleier umhüllt das Haupt. Mit der Linken weift fie nach unten, wohl auf die gleichfam zu ihren Füfsen in dem grofsen Wandgemälde verfammelte Gemeinde; die Rechte hält ein Buch, das überdiefs auf ihrem Schenkel aufruht. Der Oberkörper ift mit einem ftumpfrothen Rock bekleidet, über den linken Arm und das rechte Bein wurde ein grüner, in breiten Falten fallender Mantel gefchlagen. Ihr zur Seite ftehen in ungebundener freier Bewegung zwei geflügelte Knaben, jeder eine Infchrifttafel nicht ohne fröhliche Miene vor fich tragend. Die Worte auf den Tafeln lauten: DIVINAR. RER. NOTITIA. In den beiden Knaben bereits den Einflufs Michelangelo's zu vermuthen, der ja auch feinen Propheten und Sibyllen Genien zum Geleite gab, thut nicht Noth. Sie dürften viel eher als die höhere Stufe der reizenden Kindergeftalten aufzufaffen fein, welche auf der Predella der Grablegung die chriftlichen Tugenden einfchliefsen. Von dem Engel zur Rechten der Theologie befitzt das Musée Wicar in Lille (Br. 96) eine köftliche Handzeichnung in fchwarzer Kreide; von der Hauptfigur felbft hat fich keine fichere Studie oder Skizze erhalten. Man glaubte zwar einen Augenblick lang in einer Federzeichnung in Oxford, von Paffavant ganz allgemein als „fitzende weibliche Figur", von anderen als Caffandra oder Muse bezeichnet, den Entwurf Raffael's zur Theologie zu befitzen. Sie zeigt in der Haltung des Körpers (nur find die Beine hier gekreuzt) und Kopfes, in dem Aufputz des letzteren eine grofse Aehnlichkeit mit der Deckenfigur in der Stanza della Signatura. Und nimmt man auf eine Originalcorrectur des rechten Armes Rückficht, fo fcheinen auch beide Arme in ziemlich gleicher Lage wie auf der Freske. Zuerft gab nemlich der Zeichner dem rechten Arm eine ausgeftreckte, halberhobene Lage. Nachträglich veränderte er diefelbe, liefs den Arm auf dem Schenkel aufruhen und die Hand ein Buch halten. So näherte fich diefe ganz flüchtig fkizzirte Geftalt der »Theologie.« Nachdem aber auf der Rückfeite des Oxforder Blattes im kleinen Mafsftabe eine Himmelfahrt Mariä entdeckt, und hier diefelbe Figur nur mit leichten

Veränderungen der Armſtellung als Maria erkannt wurde, muſs die unmittelbare Beziehung der Oxforder Federzeichnung zur vaticaniſchen Freske aufgegeben werden.

Nicht der geringſte Zweifel herrſcht dagegen über das Verhältniſs einer Kreidezeichnung in Windſor (in Paſſavant's Katalog No. 430) zu der allegoriſchen Figur der Poeſie. Das Blatt und das Bild gehören zuſammen aber doch nur wie Keim und Blüthe zuſammengehören, indem ſie ſich aus einander entwickeln. In der Skizze beſitzt der Kopf noch nicht den individuellen Ausdruck, das Auge noch nicht den Glanz und die Tiefe. Den Oberkörper hat Raffael zuerſt nackt gezeichnet. Das gab ihm wohl die Gelegenheit, einen prächtigen lebensvollen Torſo zu entwerfen, er paſste aber nicht zu dem wuchtigen Mantel, der über die Beine gelegt war. Mit Recht bekleidete er daher in der Freske auch den Oberkörper mit einem leichten bauſchigen Gewande, das nur die Arme bis über den Ellbogen nackt läſst. Auf dem Entwurf erſcheint ferner die Kreuzung der Beine zu ſtark betont, das Obergewand nicht frei genug geworfen, in den Falten das Eckige und Scharfbrüchige nicht ganz vermieden. Wie ungleich mächtiger wirkt das ausgeführte Bild. Ein Lorbeerkranz umſchlieſst, einem Heiligenſchein nicht unähnlich, das Haupt, die Lyra ruht im rechten Arm, ein Buch wird vom linken feſt an den Leib gehalten, gewaltige Flügel heben ſich von den Schultern ab. Sie ſtören nicht. An ſich lag es ſchon nahe, die Inſchrift: NVMINE AFFLATVR, welche die zwei Knaben ihm zur Seite halten, durch ein Symbol anſchaulich zu machen; dann aber drängt offenbar die innere Bewegtheit, die rauſchende Empfindung, welche der Geſtalt ihrer ganzen Natur nach innewohnt, nach einem äuſseren Ausdruck. Die beiden nackten Genien dürfen ihre Glieder frei und ungebunden tummeln und ſo die innere Aufregung kundgeben. Der eine ſitzt, das rechte Bein auf den Wolken geſpreizt, der andere hat ſich auf ein Bein niedergelaſſen und hält knieend die Schrifttafel. Die Haltung der »Poeſie« iſt ſchon durch die Nachbarſchaft der anderen Geſtalten bedingt. Sie darf ſich nicht allzuſchroff von ihnen unterſcheiden, ihre Figur muſs ähnliche Umriſse wie die andere zeigen. So bieten die Flügel eine gute Hilfe, die Begeiſterung und die Erhebung zum höchſten Schwunge anzudeuten.

Neben der Theologie und Poeſie, namentlich neben der letzteren Geſtalt, in welche Raffael eine zauberiſche Anmuth und Holdſeligkeit gelegt hat, haben die übrigen zwei allegoriſchen Figuren Mühe ſich zu behaupten. Im Angeſichte der »Philoſophie« möchte man beinahe behaupten, Raffael habe ſich nicht gleich zurecht gefunden und nicht wie ſonſt der Kraft ſeiner Phantaſie unbedingt vertraut. Der gelehrte Künſtler macht ſich, ſo ſcheint es, in der Anordnung, wie in der Charakteriſtik, in hohem Maaſse geltend. Der weiſse Marmorthron, auf welchem die Philoſophie ſich niedergelaſſen hat, erſcheint reicher geſchmückt und fruchtbarer an Beziehungen, als die Sitze der anderen allegoriſchen Geſtalten. Das bekannte Bild der Diana von Epheſus tritt den Stuhlwangen vor. Es iſt bis auf geringe Einzelheiten herab ſo genau einem der zahlreichen antiken Muſter nachgeahmt, daſs kein Zweifel über die Abhängigkeit von den letzteren herrſchen kann. Raffael hat eine Gemme oder Münze (oder eine Statue?) vor Augen gehabt und dieſelbe abgezeichnet. Die Mauerkrone über dem Kopftuch, der doppelte

Halsfchmuck, die Haltung der Arme, der unter der Metallhülle des Leibes herausquellende Kleidfaum, alles zeigt die vollkommene Uebereinftimmung mit den alterthümlichen Schilderungen der ephefifchen Artemis und bietet zugleich das erfte fichere Beifpiel der Ausnutzung eines antiken Kunftwerkes in Raffael's Lebensgange, vorläufig freilich nur auf einem untergeordneten Gebiete.

Zur Einführung in das Wefen und die Bedeutung diefer Figur genügt nicht, dafs die beiden von der Hauptgeftalt fich entfernenden Knaben die Infchrift tragen: CAVSARVM COGNITIO, und dafs die »Philofophie« in etwas gezwungener Weife zwei Bücher, Naturalis und Moralis bezeichnet, in den Händen hat. Auch Schmuck und Gewand müffen auf ihren Charakter anfpielen. Ein Karfunkel ftrahlt in röthlichem Lichte von ihrer Stirn, das Gewand zeigt vier verfchiedenfarbige Streifen, in welchen die vier Elemente anklingen. Der oberfte Streifen blau mit goldenen Sternen verfinnlicht die Luft, die folgenden: roth mit Salamandern (?), grün mit Fifchen und gelbbraun mit Pflanzen bringen das Feuer, das Waffer und die Erde in Erinnerung. Wie fehr diefe fymbolifche Gelehrfamkeit der Wirkung der reinen, fchönen Formen fchade, lehrt der Vergleich mit der Theologie und Poefie. Der Typus der Frauen weicht nicht wefentlich ab; der impofante Schlag der römifchen Weiber erfüllt bereits das Auge des Meifters; auch die Anordnung der Gewänder, der Gürtel dicht unter dem Bufen, der über die Kniee geworfene Mantel treffen überall zu. Die fymbolifchen Farben zerreifsen aber bei der Philofophie die Einheit des letzteren und laffen fo wirkfame Contrafte, wie fie z. B. der blaue Mantel und das gelblichweifse baufchige Untergewand der Poefie zeigt, gar nicht zu.

Die letzte allegorifche Figur ftellt die Gerechtigkeit dar. Sie ift in der überlieferten Weife mit Schwert und Wagfchale ausgerüftet und mit einer Krone gefchmückt. Raffael mag vielleicht felbft empfunden haben, dafs das Fefthalten an der Tradition die Lebensfülle und die Reize der Schilderung nicht erhöhe und legte, um eine Art von künftlerifchem Gleichgewichte herzuftellen, auf die begleitenden Genien ein gröfseres Gewicht als fonft. Er verdoppelte ihre Zahl. Zwei mit Flügeln verfehene tragen die Infchrifttafeln, auf welchen zu lefen fteht: JVS SVVM VNICVIQVE TRIBVIT. Zwei andere unter ihnen auf Wolken reitend oder fitzend ergänzen die Gruppe. In ihnen begrüfsen wir bereits prächtige Proben jener Götterbuben, welche nur Raffael zu fchaffen verftand und feitdem mit immer gleicher Liebe und immer gröfserer Kunft fchuf.

Als noch die Gemälde beffer erhalten waren, mufste die Decke in der Stanza della Segnatura einen wunderbar glänzenden Eindruck hervorrufen. Die vier allegorifchen Geftalten hoben fich von dem goldigen Hintergrunde lebendig ab. Diefer dämpfte die fonft allzuftarken Farben befonders der Gewänder und wurde feinerfeits wieder durch die auffteigenden Wolken, die befonders leicht und duftig auf dem Bilde der Poefie geriethen, von dem Starren und Harten befreit. Jedes Rundbild befafs überdies einen reichen Ornamentrahmen, im Geifte der älteren Schule noch von Sodoma componirt. Derfelbe weckt in gleichem Maafse einen heiteren und feftlichen Schein.

* *
*

Zum vollkommenen Schmucke der Decke gehören aber noch vier Bilder, in den kleinen länglichen Eckfeldern gemalt. Sie liefern Proben, geben Beifpiele von dem Wirken der Geiftesmacht, die wir eben bewundert, und erläutern fo in lebendig fafslicher Art ihr Wefen. Die Schilderung des Sündenfalles, welcher als die Vorausfetzung des Erlöfungswerkes gilt, führt uns nothwendig in den religiöfen Gedankenkreis; die Krönung Apolls und Beftrafung des Marfyas ift eine Huldigung, der echten und wahren Poefie dargebracht; das Urtheil Salomon's offenbart ein Mufter der Gerechtigkeit. Nur bei der Befchreibung des vierten Eckbildes ftocken wir unwillkürlich. Wir erwarten in Uebereinftimmung mit den bisher beobachteten Vorgängen ein hiftorifches Ereignifs zu fchauen, welches die Macht der Philofophie, ihr Weben und Walten eindringlich lehrt. Raffael hat aber eine folche Scene nicht gefucht oder nicht gefunden. Er führt uns eine allegorifche Figur vor Augen, welche eher als Rundbild gepafst hätte und in der That auch in ähnlicher Weife wie die Rundbilder componirt ift.

Ueber eine auffallend dünn gemalte Himmelskugel beugt fich ein Weib herab. Staunend betrachtet fie das Sternenmeer, das auf der Himmelskugel vor ihren Augen fich ausbreitet. Mit dem einen Arm ftützt fie fich, um beffer fehen zu können, auf die Kugel, die andere ftreckt fie mit entfprechender Geberde in die Höhe. Diefer »Aftronomie« zur Seite ftehen auf Wolken fufsend zwei geflügelte Knaben mit Büchern in den Händen. Allzufern würde es nicht liegen, zu muthmafsen, dafs Raffael eine in den Rundbildern nicht verwerthete Compofition hier untergebracht hätte, um fich aus der Noth zu reifsen. Jedenfalls fällt die fogenannte Aftronomie vollftändig aus dem Tone heraus, welchen die anderen Eckbilder anfchlagen.

Dreimal hat Raffael den Sündenfall, diefen Lieblingsgegenftand der neueren Kunft, verkörpert. Wie die Sünde durch das Nafchen vom Baum der Erkenntnifs in die Welt kam, fo kam durch die Schilderung des Sündenfalls das profane Element, die Freude am Nackten in die Kunft. Die Kirche mochte immerhin gegen die Darftellung des Nakten, Sinnereizenden eifern. In diefem Falle mufste fie es dulden, ja bei der Wichtigkeit der Lehre vom Sündenfall für die Gläubigen fogar einen ausgezeichneten Platz in dem geheiligten Bilderkreife ihm zugeftehen. Die Figuren Adam's und Eva's werden fchon im Mittelalter eine fruchtbare Schule, den Formenfinn zu üben, den fchönen Bau des menfchlichen Leibes zu erkennen. Wer die Statuen unfrer Stammeltern an gothifchen Domportalen, wo fie am häufigften wiederkehren, aufmerkfamen Auges betrachtet, wird bald zu der Ueberzeugung kommen, dafs fie mit befonderer Liebe von den wackeren Steinmetzen des Mittelalters gemeifselt wurden und nicht felten einen gröfseren Fortfchritt in der Kunft bekunden, als die benachbarten Bildwerke. Es verdient bemerkt zu werden, dafs die beiden Denkmale, welche den Eintritt in die neue Kunftlehre bezeichnen, an der Schwelle der Renaiffance ftehen, auch die Geftalten Adam's und Eva's in fich faffen. Auf dem Genter Altarwerke prangten diefelben, und von dem Frescofchmucke der Brancaccikapelle in Florenz bilden fie ein wichtiges Glied. In beiden Fällen fpricht gerade aus ihnen der neue Geift am lebendigften. Und als unfer Albrecht Dürer das von ihm ergründete Maafs leiblicher Schönheit an einem anfchaulichen Beifpiele erläutern, den Normalmenfchen

verkörpern wollte, da fchuf er in dem berühmten Kupferftiche v. J. 1504 Adam und Eva. Und fo kam denn auch Raffael wiederholt auf denfelben Gegenftand zurück.

Beinahe gleichzeitig mit dem Deckenbilde in der Stanza della Segnatura zeichnete er den Sündenfall noch einmal für Marcanton, deffen Grabftichel gerade um diefe Zeit faft ausfchliefslich Raffaelifche Compofitionen wiedergab. Eine berühmte Studie für diefes Blatt, die Federzeichnung Adam's, bewahrt die Oxfordfammlung. Aufserdem befindet fich noch der Sündenfall, einige Jahre fpäter gemalt, unter den Kuppelbildern der vaticanifchen Loggien. Jede der drei Schilderungen befitzt ihre eigenthümlichen Reize. Im Kupferftiche erregte der männliche Torfo die gröfste Bewunderung. Das Loggiengemälde feffelt insbefondere durch die mannigfaltigen Gegenfätze in der Bewegung des Elternpaares. Aus dem Deckenbilde der Stanza della Segnatura dürfte aber die milde Anmuth des Meifters am hellften ftrahlen. Er hatte es auch diesmal gar ernft mit der Richtigkeit der Formen und der Wahrheit der Bewegungen genommen. Wie uns ein Studienblatt im Louvre (Br. 267) zeigt, zeichnete er Adam fünfmal, ehe er ihn in die gewünfchte Stellung brachte. Die Beine machten ihm am meiften zu fchaffen. Erft nach vier Verfuchen fand er die rechte Lage. Adam, den befchatteten Kopf feitwärts nach oben gerichtet, ruht links vom Baume auf einem erhöhten Rafenfitze. Mit der Linken ftemmt er fich auf denfelben; das eine Bein hängt läffig herab, das andere ftramm gefpannt berührt den Boden. Eva, die ihm gegenüber fteht, hat mit dem einen Arm den Zweig über ihm erfafst und reicht mit der Rechten dem verlangenden Adam die verbotene Frucht. Die Fülle und Rundung des kräftig gebauten Körpers unterfcheidet fie von den älteren Frauengeftalten Raffael's, doch find noch leife Spuren des Modellftudiums fichtbar, wodurch die Geftalt den Reiz naiver Natürlichkeit gewinnt.

Der Poefie zur Seite hat ein Doppelbild: »Apollo's Krönung und Marfyas' Beftrafung« Platz gefunden. Auch diefe Scene hat Raffael noch einmal componirt und durch den Meifter mit dem Würfel in Kupfer ftechen laffen. Doch gebührt der Freske unbedingt der Vorzug. Für die Figur des an den Baum gefeffelten Marfyas hat Raffael hier das Vorbild antiker Monumente noch ftärker benutzt, als in dem Kupferftiche, im übrigen aber den Vorgang ganz felbftändig aufgefafst. Der jugendliche Gott, im fcharfen Profil fichtbar, mit der ausgeftreckten Rechten die Strafe gebietend, während die andere mit der Lyra gefenkt ruht, ift dem Marfyas in allen Dingen fchroff entgegengefetzt: der weiche jugendliche Körper dem grobfehnigen, die behaglich freie Lage des Sitzens der fchmerzhaften gezwungenen des Herabhängens, fo dafs kaum die Zehen die Erde berühren, die üppigen Locken dem kurzen, faft ftruppigen Haar. Und auf die fcharfe Ausprägung der Gegenfätze kam es dem Künftler offenbar am meiften an. Die beiden anderen Perfonen auf dem Bilde, der Hirte in Rückenanficht, welcher über Apollo's Haupte den Lorbeerkranz hält und der zweite Hirte neben Marfyas, der auf Apollo blickt und deffen Befehl zum Vollzug der Strafe erwartet, find von untergeordneter Bedeutung, mag fich auch der nackte Torfo des erfteren auf dem Bilde breit machen. Vielleicht hat diefes fcheinbare Vordrängen des Nebenfächlichen die geringe Wirkung des auch derb ausgeführten

Werkes mit verfchuldet. Jedenfalls empfängt das Auge einen ungetrübteren Genufs von dem letzten Eckbilde: dem »Urtheile Salomonis.«

Sorgfältig hat Raffael diefes Gemälde vorbereitet. Noch hat fich von überaus zarter Silberftiftzeichnung die Skizze der ganzen Compofition (Oxford) erhalten, und aufserdem bewahrt die Albertina in Wien (Br. 138) die Studie zu einer der beiden Mütter. Diefes letztere Blatt führt uns in anziehender Weife in die geheime Werkftätte des Meifters. Wir entdecken nämlich auf demfelben aufser der Studie zum Urtheil Salomonis, auch noch den Entwurf zu einem Soldaten in dem »bethlehemitifchen Kindermorde«, einem der vollendetften Kupferftiche Marcanton's nach einer Raffaelifchen Compofition. Auf der Rückfeite des Blattes aber hatte Raffael die »Aftronomie« gezeichnet. Wir erfahren daraus, was übrigens felbftverftändlich ift, dafs die beiden Eckbilder an der Decke, die Aftronomie und das Urtheil Salomonis, beinahe gleichzeitig entftanden. Wir lernen überdies die enge Wechfelbeziehung, die zwifchen dem Gemälde und dem Kupferftiche waltet, kennen. Als Raffael an die Compofition des Urtheils fchritt, mufste er alsbald die Aehnlichkeit des Gegenftandes mit dem Kindermorde empfinden. Der Scherge, welcher das eine Kind bereits ergriffen hat und fich bereit hält, dasfelbe zu tödten, kann ebenfogut den Soldaten des Herodes in dem bethlehemitifchen Drama bedeuten. So weckte eine Scene in feiner reichen Phantafie die Erinnerung an eine verwandte, fo leitete ihn gleichfam die Naturnothwendigkeit von einem Bilde zum andern.

Das ausgeführte Gemälde des Urtheils Salomonis weicht in vielen Einzelheiten von dem Oxforder Entwurfe ab, zeigt im Ganzen das Streben, das Leidenfchaftliche des Vorganges zu mäfsigen. König Salomon, ein würdiger Greis mit Vollbart, thront auf der rechten Seite des Bildes, ihm gegenüber fteht der nackte Scherge, vom Rücken aus gefehen, das gezückte Schwert in der Rechten, mit der andern Hand das Kind emporhaltend. Da ftürzt angfterfüllt die Mutter herbei um die Blutthat abzuwehren. Sie ftreckt die Arme aus, drängt fich an den Thron und wendet das Antlitz flehend dem Könige zu, während das andere Weib feitwärts vom Throne kniet und vorwurfsvoll mit beiden Händen auf das vor ihr liegende todte Kind weift. Kunftvoll wie die Gruppirung, ein Mufter der Gefchloffenheit namentlich wenn man die Anordnung im Marfyasbilde damit vergleicht, erfcheint das Gemälde auch in der Behandlung der einzelnen Geftalten vollendet. Welche Köpfe es wohl verdienen, dafs fie dem Befchauer zugekehrt find, welche beffer abgewendet gemalt werden, hat Raffael offenbar mit weifer Abficht beftimmt.

* *
*

Von der Decke fteigen wir zu den Wänden der Stanza della Segnatura herab und fchreiten damit wie erwähnt beinahe drei Jahre zurück. Die Entwürfe und Studien zu den Wandgemälden mahnen zuweilen an diefe frühere Zeit, nicht fo die ausgeführten Werke, welche nichts von vorbereitenden, taftenden Verfuchen an fich tragen, in unmittelbarer, vollkommener Uebereinftimmung mit den Deckenbildern ftehen. Hier an der Decke hatte Raffael vier Hauptmächte des geiftigen

Lebens gefchildert und an hiftorifchen Beifpielen ihr Wefen und Wirken erläutert. An den Wänden führt er uns ihr Reich vor. Die Gemeinde, in welcher fie herrfchen, wird dargeftellt, die Helden, welche jenen Mächten zum Triumphe verholfen haben und nun ihre Hauptträger und Stützen geworden find, werden gezeichnet. Den bildenden Künften waren folche Zufammenftellungen von Perfonen, die alle von einem und demfelben Streben durchdrungen find, keineswegs fremd; insbefondere liebte aber die Poefie folche Helden zu feiern, in langen Reihen aufzuzählen und mit reichem Lobe zu bedenken, in denen fich der Sieg und Triumph einer fittlichen Idee offenbart, und fie gab auch diefer Gattung von Gedichten den bezeichnenden Namen Triumphe. Die Märtyrer des Glaubens, die Opfer der Liebesleidenfchaft, die Vorbilder der Tapferkeit, die Hauptvertreter der Wiffenfchaften und Künfte, das find bekannte Gegenftände der älteren Sculptur und Malerei.

Wenn Raffael in den Gedichten Petrarca's blätterte, — felbft Sonnettendichter, hat er gewifs den gröfsten Lyriker feines Volkes nicht unbeachtet bei Seite gelaffen — fo traf er im trionfo d'amore und im trionfo della fama auf grofse Geftaltenkreife, welche durch eine gemeinfame Idee, der fie dienen, vereinigt werden. Das eine Mal zählt Petrarca die Dichter auf, welche Liebe gefühlt und Liebe befungen haben: Orpheus und Dante, Pindar, Sappho, Tibull und Properz u. f. w. Der trionfo della fama preift die alten ruhmreichen Römer, die Männer des Schwertes, dann aber auch die Helden des Geiftes, die grofsen Denker, die Weifen des Alterthums. Platon und Ariftoteles führen diefe Schaar an — in ihrem ftattlichen Gefolge begrüfsen wir Pythagoras und Socrates, Homer und Virgil, Zeno und Diogenes, Heraclit und Democrit.

Aus feiner eigenen Jugendzeit erinnerte er fich an die Malereien im herzoglichen Palafte zu Urbino. Dort hatte Herzog Federigo da Montefeltro in feinem »ftudio« die Philofophen, die Dichter, die Theologen, deren Werke feine Bibliothek zierten, abbilden laffen. Es waren nur Einzelportraits, jedes Gemälde von dem anderen unabhängig, keines von befonderem Kunftwerthe oder von einer höheren Auffaffung getragen. Um fie aber in feiner Phantafie in einen idealen Zufammenhang zu bringen, brauchte Raffael nur in der Reimchronik feines Vaters die Stelle aufzufchlagen, welche von der Bibliothek in Urbino handelt und die Vertreter der grofsen geiftigen Richtungen geradezu nach Gruppen gliedert:

Primo di quel colegio facro e fancto
Theologi divoti l'opre tucte
Coperte e ornate de mirabil manto.
E le fcripture poscia che conftructe
De Philofophi antichi al mondo furo
Quando hozi fe ne trova ivi en reducte,
Le ftorie tucte, el faccro confiftoro
De chiar Poeti e i nobili Legifti.

Wenn Raffael an den Wänden der Stanza della Segnatura die Gemeinden der Gläubigen, der Wiffenden, der poetifch Begeifterten fchildert, die Triumphe der Theologie, Philofophie und Poefie feiert, welche in den Geftalten der Helden chriftlicher Lehre und Offenbarung, in den Weifen des Alterthums, in den Dichtern und

Sängern von Hellas, Rom und dem neuen Italien verkörpert werden, fo hat er demnach ftofflich nichts neues erfunden. Die Verwandtfchaft mit älteren Darftellungen würde noch in viel ftärkerem Maafse an den Tag treten, wäre nicht durch die formelle Behandlung der Gegenftände ein neues bisher ungeahntes Leben in diefelben gekommen. Hier zeigte fich die Schöpferkraft des Künftlers in ihrem höchften Glanze. Alle früheren Schilderungen haben die einzelnen Perfonen geradezu zweigetheilt. Sie trennen ihre äufsere Hülle von der Seele. Denn befeelt werden die Geftalten erft dadurch, dafs fie fich von einer Idee ergriffen und vollftändig erfüllt offenbaren. Die alten Bilder zeichnen für fich mit gröfserem oder geringerem Glücke die portraitartige Erfcheinung der Helden, und wieder für fich, wenn fie fich nicht mit oberflächlichen Emblemen begnügen, das Ideal, welchem die Helden nachftreben, die geiftige Macht, welche fie vertreten. Sie malen z. B. die berühmten Gelehrten des Alterthums in fitzender Stellung, fchreibend oder in Nachdenken verfunken, über ihnen aber laffen fie die allegorifchen Geftalten der Wiffenfchaften, in deren Dienft fie ftehen, fchweben. So werden Ptolemäus und die Aftronomia, Boëthius und die Mufica, Ariftoteles und die Dialectica rein äufserlich aneinander gefügt.

Raffael dagegen fetzt die Helden in unmittelbare Action, er läfst fie handelnd auftreten, durch Geberde, Haltung und Bewegung das lebendig ausdrücken, was in den älteren Bildern durch die allegorifchen Figuren dürftig angedeutet wird. Der allegorifche Apparat fällt fort, die Einheit des Tones, bisher fchwer vermifst, gewinnt volle Geltung. Wir errathen nicht erft mit Hilfe der allegorifchen Geftalt, dafs der unter ihr fitzende Mann den Vater der Geometrie bedeute, fondern fehen ihn im Kreife der Schüler mit der Erklärung einer geometrifchen Figur befchäftigt. Mitten unter die Dichter und Sänger verfetzt er Apollo und den Mufenchor; in Anbetung des Altargeheimniffes verfunken, von der Macht des Glaubens hingeriffen, nach der göttlichen Wahrheit eifrig verlangend, mit dem Zweifel ringend erfcheinen die Helden des chriftlichen Geiftes. Raffael's Helden find in der That wirklich und vollkommen, was fie bis dahin blofs vorftellten; fie rufen nicht den räthfellöfenden, das Abftracte deutenden und erklärenden Verftand an, fondern wenden fich unmittelbar an die Phantafie.

Seine Weife, grofse Gedankenkreife in dramatifcher Form zu verkörpern, und fernliegenden abftracten Vorftellungen ein unmittelbares Leben einzuhauchen, ift feitdem das Vorbild der Künftler geworden, aber das unerreichte Mufter geblieben, vielleicht das unerreichbare. Denn fchwerlich wird jemals wieder die allgemeine Bildung einen Künftler fo kräftig unterftützen, auf fein Wirken fo allfeitig vorbereiten, und eine fo günftige Atmofphäre ihm fchaffen, wie es die Renaiffancecultur Raffael gegenüber that. Doch dürfen wir nicht glauben, dafs er feine Werke ohne Arbeit und Mühe fchuf. Auch als bereits der Grundgedanke für jedes einzelne Gemälde feftftand, zeigte er fich emfig und unabläffig bemüht, die künftlerifche Form und den malerifchen Ausdruck bis zur höchften Vollendung zu entwickeln. Am längften währte natürlich die Arbeit bei der erften Freske, welche er in Angriff nahm, bei der fogenannten Disputa.

* * *

Vafari befchreibt das Bild der »Disputa« mit folgenden Worten: »Raffael ftellte einen Himmel dar mit Chriftus und der Madonna, dem Täufer, den Apofteln, Evangeliften und Märtyrern auf Wolken, mit Gott Vater endlich, welcher über alle den heiligen Geift ausgiefst, ganz befonders über eine unendliche Zahl von Heiligen, welche unten die Meffe fchreiben und über die Hoftie auf dem Altare disputiren. Unter diefen find die vier Doctoren der Kirche von vielen Heiligen umgeben. Da ift Dominicus, Franciscus, Thomas von Aquino, Buonaventura, Scotus, Nicolaus de Lyra, Dante, Fra Girolamo Savonarola aus Ferrara, und alle anderen chriftlichen Theologen, und viele Bildniffe nach dem Leben. In der Luft fchweben vier Kinder und halten die aufgefchlagenen Evangelienbücher.«

Den Grundgedanken des Bildes, die Vereinigung der Helden des Glaubens, oder wie man in theologifchen Kreifen fich ausdrückt, die Schilderung der triumphirenden und ftreitenden Kirche, hat Raffael von allem Anfang an feftgehalten und mit ihm auch die Gliederung in einen offenen Himmel und einen unteren freien Raum, in welchem fich um ein fichtbares Symbol die ganze Gemeinde fammelt. Nur über die Summe der Perfonen, ihre Anordnung und Gruppirung, gewann er erft allmählich volle Klarheit. Davon legen die vielen Skizzen und Entwürfe Zeugnifs ab, die fich für die Disputa erhalten haben. Sie find zahlreicher als für irgend ein anderes Gemälde Raffael's, ja umfaffender als für irgend ein Kunftwerk überhaupt. Und dennoch befitzen wir fie gewifs noch lange nicht vollftändig. Die linke Seite der Freske erfcheint in den erhaltenen Entwürfen beffer vertreten als die rechte. Sollte Raffael die eine Hälfte fchwieriger in der Darftellung gefunden haben als die andere? Das ift kaum anzunehmen. Auffallend bleibt es allerdings, dafs auch Nachbildungen der linken Hälfte befonders häufig vorkommen. Gar bald nämlich werden Raffael's römifche Skizzen als eine praktifche Zeichenfchule benützt, und von jüngeren Künftlern mit grofser Sorgfalt und Genauigkeit nachgeahmt. Reproductionen der Handzeichnungen zur Disputa, der einzelnen Geftalten fowohl, wie namentlich der Gruppen zur Linken, werden, wie es fcheint, mit Vorliebe verfucht.

Eine fehr frühe, noch wenig entwickelte Form der Compofition lernen wir aus zwei Blättern kennen, von welchen das eine Blatt in der Windforfammlung, das andere in Oxford vorhanden ift. Das erfte führt uns die ganze linke Hälfte des Bildes, wie fie fich Raffael urfprünglich denken mochte, fowohl die obere, wie die untere Geftaltenreihe vor Augen, das zweite in Oxford befchränkt fich auf die Schilderung des Himmels, giebt aber diefen vollftändig. Die technifche Ausführung ift in beiden Blättern diefelbe. Sie find mit Sepia gezeichnet, zeigen die Schatten breit angelegt, die Lichter mit Weifs aufgehöht. Diefe Manier hat Raffael auch fonft noch angewendet, fie fpricht alfo nicht gegen die Echtheit, wohl aber mufs die Stumpfheit der Formen und die geringe Frifche der Zeichnung auffallen. Das Oxforder Blatt läfst uns in der Mitte den fegnenden Chriftus fehen, ihm zur Seite auf gleicher Linie links die Madonna mit zwei Heiligen, rechts den Täufer, welchem ebenfalls zwei Heilige nachfolgen. Unter diefer Geftaltenreihe befindet fich ähnlich angeordnet eine zweite. Die Stelle, die oben Chriftus einnimmt, wird durch zwei Figuren, die wohl die beiden Apoftelfürften

bedeuten, ausgefüllt, rechts und links von ihnen ſind in gröſserem Maaſsſtabe noch je zwei Heilige, alle mit Büchern in den Händen, wahrſcheinlich die Evangeliſten, gezeichnet. Der Entwurf in der Windſorſammlung zeigt die gleiche Gruppirung, nur daſs ſich in der unteren Reihe noch Engel zwiſchen die Evangeliſten und Apoſtelfürſten ſchieben und die erſteren theilweiſe in der Stellung einen leichten Wechſel erfahren haben.

Ein gar weiter Weg trennt dieſe Entwürfe von der ausgeführten Freske. Anfangs, ſo ſcheint es, hatte Raffael die Abſicht, die Seligen in zwei Reihen über einander zu ordnen. Chriſtus erſcheint von den beiden Gruppen rechts und links geſchieden, die Madonna und der Täufer führen die letzteren an. Im Gemälde bildet Chriſtus mit ſeiner Mutter und dem Vorläufer eine beſondere erhöhte Gruppe, an welche ſich etwas tiefer in einem ſchön geſchwungenen Halbkreiſe die Heiligen anſchlieſsen. Daſs in dieſer Aenderung auch die glücklichſte Entwickelung des urſprünglichen Planes verborgen liege, ſagt ſchon das bloſse Auge. Von Einzelgeſtalten hat Raffael eigentlich nur die Maria und Johannes den Täufer in das ausgeführte Bild herübergenommen. Die anderen Figuren wurden entweder ganz fallen gelaſſen oder einer durchgreifenden Umarbeitung unterworfen. Am meiſten erinnern noch die vorderen Evangeliſten in der unteren Reihe an die beiden Apoſtel, welche in der Freske an der Spitze des Halbkreiſes ſtehen. Für die anfängliche Geſtaltung der Gruppen auf Erden ſind wir ausſchlieſslich an das Windſorblatt gewieſen.

Unverſtändlich und unerklärlich bleibt die Architektur in der Ecke, ein Säulenbau mit Gebälk, auf welchem zwei Engel ſtehen, welche an Stricken das päpſtliche Wappen feſthalten. Weder von dieſer Tempelcouliſſe, noch von der Frauengeſtalt, die vor dem Baue mit wehendem Gewande auf Wolken ſchwebt und mit der Hand nach oben weiſt, hat ſich in den ſpäteren Entwürfen oder im ausgeführten Bilde auch nur die leiſeſte Spur erhalten. Dagegen offenbaren die auf einer Art von Plattform geordneten Figuren ſchon mannigfache Keime der ſpäteren Gruppirung. Links im Vordergrunde ſitzt, das Haupt aufwärts dem Himmel zugewendet, ein Mönch. In ihm zeichnete Raffael den begeiſterten Seher, wie in der ſitzenden Figur mehr in der Mitte, welche ein Buch in den Händen hält, den gelehrten in den heiligen Schriften forſchenden Theologen. Dieſe letztere Geſtalt kehrt (als heiliger Hieronymus) in der Freske wieder, ebenſo der knieende andächtig lauſchende Jüngling und der andere, welcher vorgebeugten Leibes in das Buch zu blicken trachtet, links zur Seite des Heiligen. Die Perſonen des Hintergrundes nehmen noch keinen beſtimmten Antheil an der Handlung, ſind gleichſam nur als Zuſchauer gedacht und wurden bei den ſpäteren Entwickelungsſtufen der Compoſition beſeitigt. Doch gingen ſie nicht ganz verloren. Als Raffael die Schule von Athen entwarf, erinnerte er ſich der Gruppe ſtehender Männer links im Hintergrunde der Windſorzeichnung und ordnete das Gefolge in der Nähe des Philoſophenfürſten in ähnlicher Weiſe an. Das Studium der erſten Entwürfe zu den groſsen Fresken lehrt uns nicht allein die ſtrenge Geſetzmäſsigkeit in der Entwickelung der Compoſition kennen, ſo daſs wir im Stande ſind, für jede folgende Aenderung den ausreichenden Grund anzugeben, es enthüllt uns auch den wunderbaren Reichthum der Raffaeliſchen Phantaſie. Ueber

welche Fülle von Geftalten mufste er verfügen, dafs er niemals zu forgen brauchte, es könnte über dem Aendern und Beffern, dem Weglaffen und Zufügen der Strom der Erfindung verfiechen. In einzelnen Augenblicken mufste ihn der ftürmifche Schöpfungsdrang geradezu übermannen. Da tauchten immer neue Geftalten in feiner Phantafie auf, die fich nicht unmittelbar auf beftimmte Bilder beziehen, gleichfam als der Wiederhall der Stimmung, in welche ihn Bilderreihen verfetzten, erfcheinen. Das britifche Mufeum bewahrt z. B. ein Blatt (Br. 50), das in die erften römifchen Jahre fallen mufs, von oben bis unten mit nackten Geftalten angefüllt, bei aller Haft der Zeichnung voll Charakter, die nicht als Studien zur Disputa oder Schule von Athen gelten können, aber doch offenbar verwandten Gedankenkreifen angehören.

Wir find nicht mehr in Stande die Entwickelung der Compofition der Disputa Schritt für Schritt zu verfolgen, aber dennoch fähig auf eine Mittelftufe den Finger feft zu legen. Die Grundlage des Bildes fteht bereits feft. Im Himmel find die Heiligengeftalten im weitem Halbkreife geordnet, auf Erden die Scharen der Gläubigen um den Altar gefammelt und zwar in denfelben Hauptgruppen, welche wir in der Freske wahrnehmen, wenn auch die endgiltig feftgeftellte Gliederung innerhalb der einzelnen Gruppen und die Uebergänge von einer Gruppe zur anderen noch nicht gefunden wurden. Diefen Zuftand der Compofition verfinnlicht am beften eine Federzeichnung im Louvre (Br. 279), welche die linke untere Hälfte des Bildes darftellt. Dem Altare zunächft fitzen zwei Männer in geiftlicher Tracht, beide mit Büchern in den Händen; der eine blickt in das aufgefchlagene Buch hinein, der andere hat den mit der päpftlichen Tiara bedeckten Kopf nach oben gewendet. Hinter dem mit Greifen gefchmückten Stuhle des Papftes ftehen drei Geiftliche; ihm zur Seite knieen dicht aneinander gereiht drei jugendliche Geftalten, in welchen fich die Hingabe an die religiöfe Empfindung, die begeifterte Andacht am ftärkften verkörpert. Eine im Ausdruck noch wenig beftimmte Gruppe von drei Männern im Hintergrunde und eine andere, ebenfalls drei Männer die fich eifrig unterreden, vorn in der Ecke fchliefsen die Geftaltenreihe ab.

Dem Louvreblatte am nächften fteht die berühmte Federzeichnung im Städelfchen Mufeum in Frankfurt, ein Studium nach dem Nackten, welches an drei Stellen von dem früheren Entwurfe abweicht. Zwifchen dem Altar und dem lefenden Geiftlichen wurden im Louvreblatte drei Mönchsköpfe fichtbar; diefe erfcheinen hier in eine lebendige, fpäterhin übrigens wieder modificirte Gruppe verwandelt. Ein Jüngling erfteigt die Plattform, auf welcher die Hauptperfonen des Vorganges fich befinden und weift diefelben einer zweiten hinter ihm ftehenden Figur. Die Eckgruppe erfcheint um eine Perfon vermehrt, in eine lebendige Action verfetzt und felbftändiger erfafst. Das letztere wurde zumeift dadurch erreicht, dafs der Künftler die anftofsende Gruppe noch ftärker in den Hintergrund rückte. Im Ganzen leitete ihn bei der Zeichnung des frankfurter Blattes das Streben, die Hauptgruppen kräftiger zu betonen, die einzelnen Geftalten im Ausdruck und charakteriftifcher Bewegung zu vertiefen. Darüber trat der Flufs der Linien, der formelle Zufammenhang der ganzen grofsen Compofition etwas zurück. Beide zu vereinigen, bildete die Aufgabe der nächftfolgenden Entwürfe.



Studie zur Disputa. Sepiazeichnung.
Windsor.

Diefe weitere Stufe führt uns, und zwar ebenfalls für die linke Hälfte, aufser einer Skizze im Befitze eines englifchen Kunftfreundes, Henry Vaughan, eine mit Weifs überhöhte Sepiazeichnung in der wiener Albertina (Br. 173) vor, welche fchon in älteren Zeiten wiederholt copirt wurde.

Die gröfste Neuerung und einen entfcheidenden Schritt zur Vollendung der Compofition wagte Raffael, indem er zwifchen die knieenden Figuren und den lefenden Papft eine mächtige Geftalt einfchob, welche ganz abgefehen von ihrer inhaltlichen Bedeutung den bis dahin todten Raum — die Lehnen des Marmorftuhles waren übermäfsig fichtbar geblieben — in lebendigfter Weife ausfüllt und ungezwungen von einer Gruppe zur andern überleitet. Die drei knieenden Jünglinge, einer hinter dem anderen, find von einer gewiffen Einförmigkeit nicht frei zu fprechen. Auf dem wiener Blatte erfcheint der eine ganz in den Hintergrund gedrängt, der andere wird vorfchreitend gedacht und beugt fich über den knieenden, um den Vorgang am Altare beffer fehen zu können. Die Grundftimmung wurde feftgehalten, in die Bewegung aber Mannigfaltigkeit gebracht. Die Hauptfigur in der Eckgruppe zeigte bisher Rückenanficht; fie wurde nun herumgedreht und dadurch zu einer der hervorragendften Perfonen des Bildes erhoben. Endlich ftellte Raffael noch unmittelbar neben dem Altar, wo urfprünglich wenigfagende Mönchsköpfe herauslugten, eine markige Greifengeftalt hin, welche energifch in die Action eingreift und zu den Markfteinen der ganzen Compofition gezählt werden mufs.

Kein Zweifel, dafs die andere, rechte Hälfte des Bildes eine ähnliche Entwickelungsgefchichte befitzt und auch hier zu den Kirchenvätern und ihrem geiftlichen Gefolge allmählich Geftalten hinzutraten, durch welche die Stimmungen und Empfindungen der Gemeinde einen verftärkten Eindruck empfingen und in die Gruppen Leben und Bewegung kam. Zu diefen fpäteren Ergänzungen müffen die mächtige Greifenfigur dicht am Altar, welche mit emporgehobenen Armen nach oben weift, der Papft auf der unterften Stufe, welchem eine himmlifche Vifion zu Theil wird, und endlich der bekränzte Alte neben der Schranke gezählt werden. Diefes zu behaupten, giebt die ftrenge Gefetzmäfsigkeit der Anordnung das Recht. Zwifchen den beiden Hälften des Bildes herrfcht eine fo vollkommene Uebereinftimmung und fo innige Beziehung, dafs gewifs jede Anordnung auf der einen Seite einen entfprechenden Wechfel auf der anderen hervorrief. Ueberdiefs find alle Neuerungen, alle Striche und Zuthaten aus der Gefammtidee, welche in Raffael's Phantafie immer reifer und reiner emporftieg, hervorgegangen und trafen daher alle Theile des Gemäldes gleichmäfsig. Die Zahl der Hauptfiguren zu vermehren, kräftige Einfchnitte in die Gliederung der Compofition zu machen, die Gruppen feft und deutlich abzufchliefsen, das pfychologifche Element zu vertiefen, das tritt uns als das Ziel entgegen, welchem Raffael in feinen Entwürfen nachstrebte und dem er mit jeder neuen Skizze immer näher trat, bis er es in feinem ausgeführten Gemälde vollftändig erreichte.

Ueber der Sorge, die Gefammtcompofition zu entwickeln vergafs aber Raffael nicht die Durchbildung der Einzelgeftalten. Nahe an zwanzig Blätter haben fich mit Detailftudien für die Disputa erhalten: Köpfe, Hände, ganze Geftalten, Entwürfe zu Gewändern, die faft alle mühelos auf der Freske nachgewiefen werden

können. Und als er diefe Skizzen zeichnete, da erfüllte ihn nicht allein gottähnliche Schöpferkraft, da durchzitterte ihn auch die göttliche Empfindung befeligender Liebe. Fünf Liebesfonette kennen wir von Raffael; fie ftammen alle aus der erften römifchen Zeit, fie find fämmtlich auf Studienblätter zur Disputa gefchrieben.

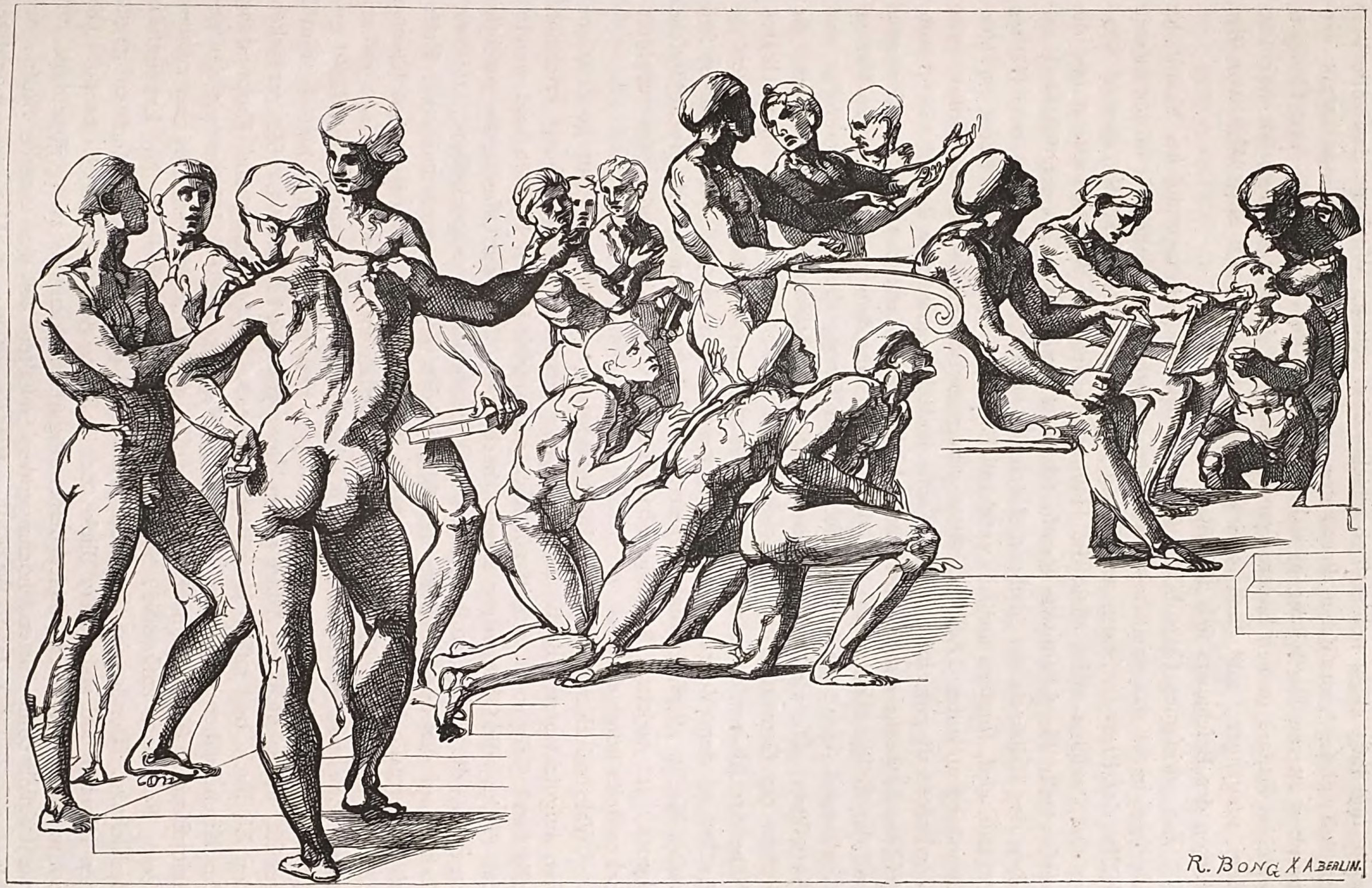
* *
*

Die Gefchichte der Entftehung der Disputa löft alle Schwierigkeiten, welche fich etwa bei einem erften, unvermittelten Anblick der Freske dem Verftändnifs entgegenftellen. So darf denn alsbald zur Befchreibung des ausgeführten Bildes gefchritten werden.

Im goldenen Glanze ftrahlt der Himmel, welcher den begeifterten Blicken der gläubigen Gemeinde offenfteht. Engelsreigen fteigen auf und nieder und erfüllen mit ihrem Jubel den ganzen gewaltigen Himmelskreis. Sechs gröfsere Engel mit flatternden Gewändern, in Anbetung begriffen, bilden das befondere Gefolge Gott Vaters, deffen Halbgeftalt über dem blauen Firmamentbogen fchwebt. Er hält in der einen Hand die Weltkugel und hat die andere zum Segen erhoben. Unter ihm, von einem goldenen Scheine umfloffen, thront Chriftus, von Maria und dem Täufer umgeben. Chriftus hat um den einen Arm und die Beine einen weifsen Mantel gewunden; der Oberkörper ift nackt. Er breitet die Hände aus, an denen Wundmale fichtbar find, die Erinnerungszeichen des Kreuzestodes, durch welchen die Menfchheit erlöft wurde. Auf den Erlöfer weift der Täufer mit der Rechten hin, während auf der anderen Seite die Madonna in demüthiger Verehrung, die Hände über der Bruft gefaltet, beharrt. Unter diefen drei auf erhöhten Wolkenfchichten thronenden Geftalten bemerkt man das Symbol des heiligen Geiftes, die Taube, und zu ihren Seiten vier Engel, welche die geöffneten vier Evangelienbücher tragen. Auf einer tieferen Wolkenfchicht, aus welcher Engelsköpfe hervortauchen, entfaltet fich im weiten Halbkreife die Gemeinde der Heiligen, die triumphirende Kirche. Die Gliederung diefer Geftaltenreihe, die Raffael's wahrftes Eigenthum bildet, während er für die früher gefchilderten Perfonen auf ältere Typen zurückgehen konnte, zeichnet fich eben fo fehr durch Klarheit wie Gefetzmäfsigkeit aus. Er läfst die Vertreter des alten Teftamentes mit den Helden des neuen Bundes wechfeln, und gliedert die letzteren gewiffermafsen nach den heiligen Ständen: Apoftel, Verfaffer der heiligen Schriften, zugleich Verwandte Chrifti, und Märtyrer, die erfteren nach den Weltaltern. Dabei beobachtet er die Ordnung, dafs ftets die in gleicher Reihe einander gegenüberfitzenden Perfonen zu einander gehören oder auf einander folgen. Mit Beobachtung diefer Regeln gewinnt man, indem man die Zählung ftets von dem äufseren Rande des Halbkreifes beginnt, folgende Namen: Petrus und Paulus, Adam und Abraham, Johannes der Evangelift und Jacobus der ältere, Mofes und David, Laurentius und Stephanus, die beiden Schutzheiligen Roms, die bereits in der benachbarten vaticanifchen Capelle Nicolaus' V. ihre künftlerifche Verklärung gefunden hatten, und endlich halbverhüllt durch den Wolkenthron Chrifti Jeremias und Judas Maccabäus.

Die Embleme, welche die Mehrzahl diefer Männer in den Händen tragen, laffen über ihre Bedeutung keinen Zweifel aufkommen. Dafs der kahlköpfige Greis mit den Schlüffeln in den Händen als Petrus, die kräftigere Geftalt ihm gegenüber mit Schwert und Buch als Paulus vom Künftler gedacht wurde, fteht ebenfo feft, wie dafs das Opfermeffer auf Abraham, die Gefetzestafeln auf Mofes, die Harfe auf David, die Palme auf einen Märtyrer, die Diakonentracht auf Stephanus und Laurentius, das Flammenornament am Gewande insbefondere auf den letzteren hinweifen. Höchftens können die beiden halbverhüllten Geftalten, von welchen die eine in goldener Rüftung glänzt, die andere ein Tuch um den Kopf gewunden hat, einiges Nachdenken veranlaffen. Die von Raffael feftgehaltene Regel, nach welcher diefe beiden Perfönlichkeiten dem letzten vorchriftlichen Weltalter angehören müffen, fchränkt die Auswahl ein. Perugino hat im Cambio in Perugia unter andern Helden des alten Teftamentes, neben Mofes, David, Salomon, im Hintergrunde auch Jeremias gezeichnet und diefem eine ähnliche Kopfbedeckung gegeben, wie fie die Geftalt in der Disputa links vom Himmelsthrone zeigt. Erkennen wir in diefer letzteren alfo den Propheten Jeremias, fo mufs folgerichtig in dem gewappneten Manne gegenüber der letzte grofse Held des Judenthums: Judas Maccabäus begrüfst werden.

Stiller Ernft und feierliche Ruhe ift die Grundftimmung, welche in dem ganzen weiten Kreife der Heiligen waltet. Sie wird nur foweit unterbrochen, als das künftlerifche Gebot, für einen Wechfel der Bewegungen und eine Mannigfaltigkeit des Ausdruckes zu forgen, feine Erfüllung verlangt. Immerhin bleibt aber leidenfchaftslofes Beharren der wefentliche Zug in allen Perfonen. Die Apoftelfürften find in ein fcharfes Profil geftellt und lenken den Blick kaum merklich nach oben. Von Paulus befitzt die Oxfordfammlung (Br. 29) eine Skizze in Kohle und fchwarzer Kreide mit aufgehöhten Lichtern, welche weit deutlicher als die farbige Freske den Zuftand des ruhigen Zuwartens ausfpricht. Dort nämlich fafst der Apoftel nicht wie auf dem Gemälde das Schwert mit der Linken, fondern hat mit der Hand in den ftattlichen Bart gegriffen. Auch in der prächtigen nackten Geftalt Adam's neben Petrus erfcheint das befriedigte ruhige Dafein ausgeprägt. Er hat die Beine übereinander gefchlagen und die Hände, um die Bequemlichkeit zu erhöhen, um das Knie gelegt. Neben ihm fehen wir den jugendlichen Evangeliften ganz vertieft in die vor ihm aufgefchlagene Schrift, der gar nicht merkt, dafs fich ihm der königliche Sänger mit herzlicher Theilnahme zuwendet. Erft Laurentius zeigt eine erhöhte Stimmung und eine lebhaftere Bewegung. Er weift mit ausgeftrecktem Arm auf die unten verfammelte Gemeinde, auf welche er auch herabblickt, während fein Partner auf der anderen Hälfte des Halbkreifes, der heil. Stephanus, den Kopf in fcharfer Wendung den höhern Himmelsfphären zukehrt. Die anderen Geftalten auf der rechten Seite gehen dann wieder in das ruhige Geleife zurück. Mofes, die Gefetzestafel mit beiden Händen vor fich haltend, blickt gerade aus, der heil. Jacobus, die Arme auf ein aufrechtftehendes Buch geftützt, hat nachdenklich das Antlitz geneigt; Abraham ähnlich wie ihm gegenüber Adam wendet den Kopf langfam und ruhig dem Apoftel zu. Mit diefer durchgehenden Gemeffenheit des Ausdruckes und der Bewegung ftimmt vortrefflich das Colorit. Es vermeidet alle fcharfen Con-



Nacktes Studium zur Disputa. Federzeichnung. Städel'sches Institut in Frankfurt.

ftrafte und läfst einen milden Ton gleichmäfsig walten. Will man das volle Verftändnifs diefes himmlifchen Paradiefes gewinnen, fo vergleiche man es mit verwandten älteren Darftellungen, insbefondere mit dem Halbkreife von Heiligen, welchen Raffael in San Severo gemalt hatte. Kein halbes Jahrzehnt war feitdem vergangen, und doch fcheint es als ob eine ganz neue Welt vor den Augen des Befchauers fich aufthäte.

Ein wirkfames Gegenbild zu der feierlichen Sonntagsruhe im Kreife der Heiligen bietet das reich bewegte Leben der gläubigen Gemeinde in der unteren Hälfte der Freske. Sturm und Drang haben die ftreitende Kirche an den Altar geführt, welcher nicht allein die Hauptgliederung des Werkes fortfetzt und die verfammelte Menfchenmaffe ebenfo fcharf in zwei grofse Gruppen fcheidet, wie oben der Halbkreis der Heiligen durch die göttlichen Perfonen in zwei Hälften getheilt wird, fondern auch in anfchaulicher Weife die kirchliche Natur der Verfammlung andeutet. Auf dem Altar prangt eine Monftranz mit der Hoftie, feine Vorderfeite ift mit einem blauen Tuche bedeckt, in welches Raffael die fchönfte goldene Arabeske eingezeichnet hat. Links vom Altar fitzen der Papft Gregorius und der heilige Hieronymus, mit dem Löwen und dem Cardinalshute zu Füfsen, rechts vom Altare thronen in bifchöflichem Ornate die heiligen Ambrofius und Auguftinus. Die vier grofsen Kirchenväter, die Stützen des Glaubens und die Führer der Gemeinde find als folche durch ihre Stellung in der unmittelbaren Nähe des Altares charakterifirt. Es galt aber noch mehr; es mufste auch ihr Antheil an dem Vorgange gefchildert werden. Und da trat der Künftler in fein volles Recht. Raffael fchuf in diefen vier Geftalten eben fo viele pfychologifche Typen, in welchen fich die verfchiedenen Grade und Stufen der religiöfen Erkenntnifs kundgeben.

Während Hieronymus, der Bibelüberfetzer, mit tiefftem Ernft in dem vor ihm aufgefchlagenen Buche lieft und ganz vertieft in die Forfchung erfcheint, hält Papft Gregor die Schrift nur noch mechanifch in den Händen und wendet das Antlitz, die Offenbarung ahnend, nach oben. Von der Offenbarung mächtig ergriffen, die Hände voll Staunen und Bewunderung emporhebend, zeichnet Raffael auf der anderen Seite des Altares den heiligen Ambrofius; zur Ruhe wieder zurückgekehrt, theilt Auguftinus bereits die ihm gewordene Anfchauung der göttlichen Dinge dem jugendlichen Schreiber mit, welcher zu feinen Füfsen kniet. Zwei namenlofe Geftalten, die eine im geiftlichen (grünen, mit Gold geftickten) Ornate, die andere den gewaltigen Leib in einen weiten blauen Mantel gehüllt, ftehen dicht am Altare neben Hieronymus und Ambrofius. Sie verftärken den Eindruck und faffen in kräftiger Geberde die Stimmung und Empfindung der Kirche näher zufammen. Mit beiden Händen weift der Priefter auf das geheimnifsvolle Altarfacrament hin, als wollte er den heiligen Hieronymus zu weiterem Forfchen auffordern, ihm den Gegenftand der richtigften Erkenntnifs bezeichnen. Der langbärtige Laie deutet mit emporgehobener Rechten gegen den Himmel und giebt dem Blicke des heiligen Ambrofius die Richtung. Die nothwendige Ergänzung diefer beiden Figuren bilden die zwei, gleichfalls erft nachträglich componirten, hochragenden Geftalten auf den unteren Stufen des Altarraumes: auf der linken Seite vom Rücken gefehen, ein Mann von mächtigen

Gliedern, der den Mantel fo auf der einen Achfel befeftigt trägt, dafs der rechte Arm unbedeckt bleibt und frei herauskommt, ihm gegenüber ein Papft im reichen goldgeftickten Ornate. Diefer wiederholt die Geberde des Ambrofius; er ift gleichfalls der Offenbarung theilhaftig geworden und von Begeifterung erfüllt; fein Gegenbild dagegen zeigt mit der Hand auf das Buch, das Papft Gregor auf feine Kniee aufftützt und gehört offenbar dem Kreife der Forfcher an. So prägt fich in allen vier Männern, in jenen dicht am Altare und den anderen auf den vorderften Altarftufen die Empfindung aus, welche die Kirchenväter auf ihrer Seite bewegt, in ihrer äufsern Erfcheinung aber kreuzen fie fich; dem Geiftlichen des Hintergrunds und Laien im Vordergrunde links entfprechen rechts der Laie im Hintergrunde und der Geiftliche im Vordergrunde. Dadurch wird jener vollendete Rhythmus in der Anordnung und Gruppirung erzielt, welcher fchon längft an den Stanzenbildern bewundert und geprieſen wurde.

Die Bewegung, in der unmittelbaren Nähe des Altares angeregt, pflanzt fich aber noch weiter bis an den Rand des Bildes fort. Zwei Gruppen fchliefsen hier die Scene; beide hängen fo eng und feft mit den Hauptgruppen zufammen; erfcheinen als eine fo nothwendige Ergänzung derfelben, dafs man kaum begreifen kann, wie fie in den früheften Entwürfen übergangen werden konnten. Sie find in der That erft fpäter eingeordnet, aber nicht äufserlich angefügt, vielmehr von Raffael, als noch die fchöpferifche Kraft voll ftrömte, gezeichnet worden. Auf eine durchbrochene Schranke hat ein älterer Mann, mit überaus fcharf gefchnittenem Kopfe, ein offenes Buch geftellt und deutet mit der Hand auf einen dafelbft niedergefchriebenen Satz hin. Neugierig blicken und laufchen die nächften Genoffen. Der eine beugt fich ftark vor, der andere ftreckt den Hals, um den Inhalt zu erfpähen. Vor ihnen aber fteht ein glaubenseifriger, fchöner Jüngling, das Haupt von goldenen Locken umrahmt, über die Schulter leicht den Mantel geworfen, das milde, klare Antlitz den noch in der Erkenntnifs Unficheren und Ungeübten zugewendet. Er weist fie mit fprechender Geberde auf die Gruppen am Altare hin, wo die Quelle der Belehrung fliefst. Auf der entgegengefetzten Seite übt das Amt des Führers und Leiters ein vollbärtiger, älterer Mann. Ein jüngeres Glied der grofsen Gemeinde hat fich von hinten herangedrängt und beugt fich über die Baluftrade vor, um die Wunder und Zeichen beffer zu fchauen. Da deutet nun der Alte mit der Hand auf den Papft, der auf der höheren Stufe fteht, als einen der Auserkorenen, welche der Offenbarung theilhaftig wurden.

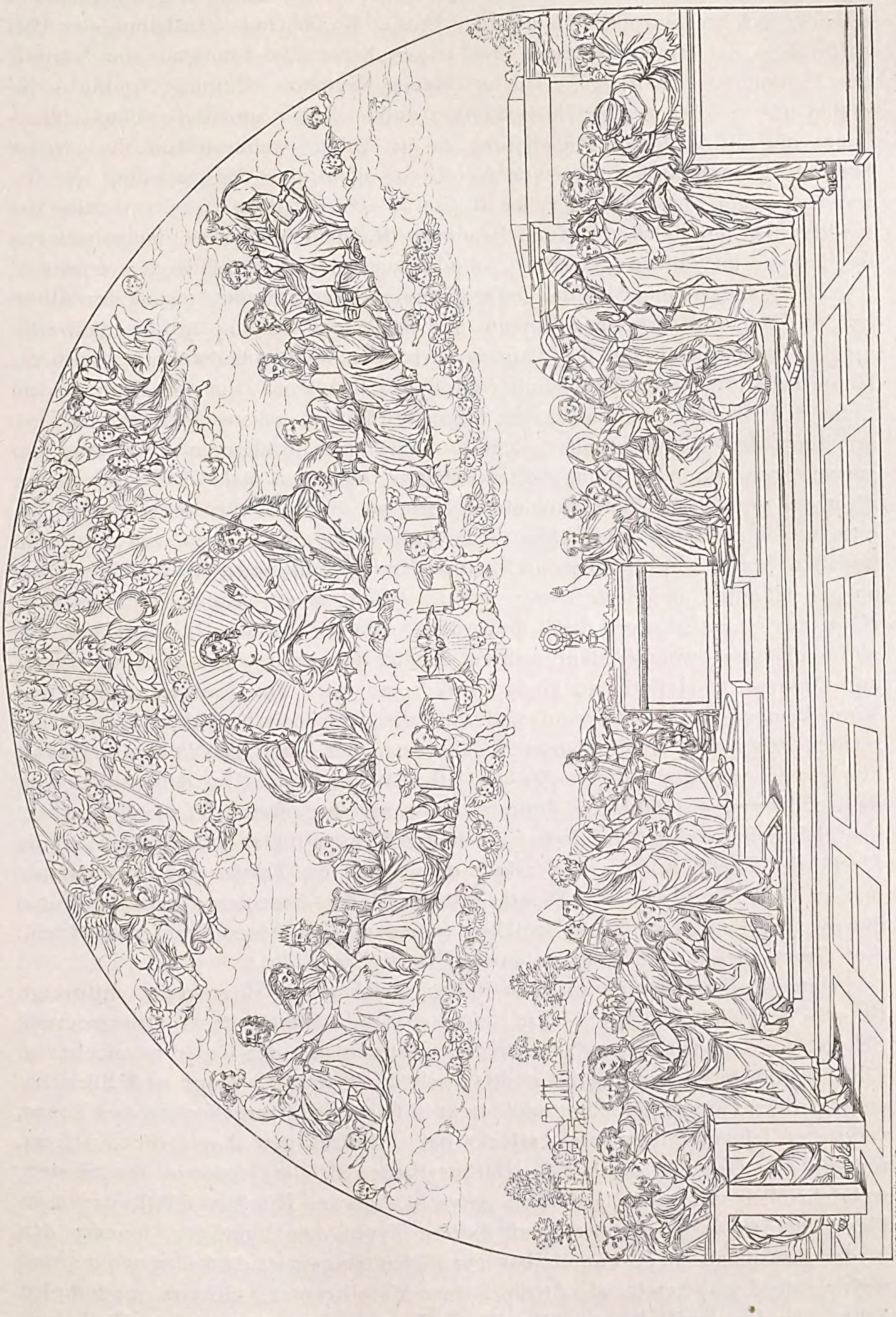
Noch wären manche Geftalten zu erwähnen, welche den Hintergrund füllen, meift nur mit den Köpfen zwifchen den Hauptfiguren herausragen. Sie führen theilweife berühmte Namen. So bemerken wir gleich links am äufserften Rande im Mönchsgewande den frommen Maler Fra Giovanni da Fiefole; rechts vom Altar laffen die in den Heiligenfchein eingefchriebenen Buchftaben den Thomas von Aquino (zwifchen Ambrofius und dem eine Palme tragenden Papfte) und den Cardinal Bonaventura, den doctor seraphicus in der mittelalterlichen Theologie, errathen. Auch Dante's bekannter Kopf, mit dem Lorbeer bekrönt, ift leicht kenntlich. In feiner Nähe im fcharfen Profil fichtbar foll der florentiner Märtyrer Savonarola Platz gefunden haben. Doch bilden alle diefe Männer nur

eine hiftorifche Staffage, gerade fo wie die Bifchöfe und Mönche dazu dienen, den kirchlichen Charakter der Verfammlung unmittelbar zur Anfchauung zu bringen. Die Grundpfeiler und Eckfteine der ganzen Compofition bleiben doch die vier Kirchenväter und die fechs unbenannten idealen Figuren, welche den Cäfuren eines Verfes vergleichbar die einzelnen Gruppen ebenfo fehr verbinden, wie fie diefelben in deutlicher Gliederung auseinanderhalten. Wir zählen fie noch einmal auf: Sie find der Jüngling und der vollbärtige Mann unten an den Schranken, der vom Rücken gefehene Laie und der Papft auf den vorderen Stufen und endlich dicht am Altare: der Cleriker, welcher auf die Monftranz deutet und ihm gegenüber der gewaltige Mann Gottes, der nach oben gegen den Himmel weift. Links vom Altare haben überwiegend, die da den Glauben fuchen und nach der Wahrheit fragen, Platz gefunden, rechts von denfelben erfcheinen verfammelt, welche die Offenbarung ahnen, fie wohl gar mit begeifterten Augen fchauen. Die rechte Betonung und das volle Leben empfangen aber diefe beiden Richtungen erft durch die hochragenden Geftalten, welche, von jeder hiftorifchen Befonderheit losgelöft, ausfchliefslich ideale Functionen befitzen, rein und kräftig die Gedanken der ganzen grofsen Gemeinde verkörpern, den Triumph des Glaubens offen kundgeben.

Hat die Ehrwürdigkeit des Gegenftandes einen gewiffen alterthümlichen Ton der Schilderung begünftigt, oder hat Raffael, in der Freskenmalerei noch wenig geübt, fich in weifer Vorficht mehr an ältere Mufter gehalten? Die fcharf abgegrenzten Linien, die beftimmten Formen, der helle Farbenton erinnern an florentiner Zeiten; auch der landfchaftliche Hintergrund, in welchem links die Anftalten zu einem Kirchenbau getroffen werden, rechts die bereits aufgerichteten Quadern eines mächtigen Fundamentes fich bemerkbar machen, trägt einen aus den früheren Bildern wohlbekannten Charakter. Sicher ift, dafs diefe Anklänge an die florentinifche Periode in keiner Freske mehr wiederkehren.

* *
*

Die Freske auf der an die Disputa anftofsenden Fenfterwand ift der Verherrlichung der Poefie gewidmet und fchildert die Gemeinde grofser Dichter alter und neuerer Zeit, welche fich unter dem Schutze Apollo's und der Mufen auf dem Parnafs verfammelt haben. Ein grofses Fenfter unterbricht die Wandfläche; doch fand darin Raffael kein erfchwerendes Hindernifs für die freie Entfaltung feiner Compofition, entdeckte vielmehr in dem Fenftereinbau ein wirkfames Motiv, die ganze Scene zu gliedern. Ueber dem Fenfter war der natürlich gegebene Raum für den Gipfel des Mufenhügels, welcher auf beiden Seiten des Fenfters fich fachte herabfenkt. Und diefe Gliederung fcheint Raffael von allem Anfange bereits feftgehalten zu haben. Wenigftens zeigt fchon der frühefte Entwurf, der fich vom Parnafs erhalten hat, ein Studium nach dem Nackten in Oxford (Br. 30), diefe Anordnung, ohne dafs irgend ein Schwanken und unficheres Rathen bemerklich wäre. Das Oxfordblatt, eine Bifterzeichnung mit der Feder, ift freilich keine Originalarbeit Raffael's, aber doch, wenn nicht alles trügt, eine gute Copie nach dem Originale und für uns doppelt werthvoll, weil es der ein-



Die Disputa.

Frescogemälde in den Stanzen des Vaticans. Rom.

zige erhaltene Entwurf zum ganzen Bilde ift. Der berühmte Kupferftich Marcanton's, welcher eine vielfach von der Freske abweichende Darftellung des Parnaffes zeigt, hat keinen Anfpruch, etwa wegen diefer Abweichung als eine Vorftufe der Compofition zu gelten. Die an Manier ftreifende Haltung Apollo's, für deffen untere Körperhälfte ein bekanntes antikes Relief zum Mufter diente, überhaupt die faft ängftliche Annäherung an die Antike, weiter fodann die gezierte Haltung der drei Mufen links von Apoll, vor allem aber die Zeichnung der Gewänder weifen auf einen Schüler Raffael's, der an dem fpäteren Stile des Meifters fich geübt hatte und mit Benutzung Raffaelifcher Motive, lange nachdem der Parnafs im Vatican gemalt war, die Vorlage für den Kupferftecher zeichnete.

Die Handzeichnung in der Oxfordfammlung, wo überdies nächft der Albertina in Wien, dem britifchen Mufeum und der Wicarfammlung in Lille die werthvollften Detailftudien für den Parnafs vorhanden find, offenbart uns, dafs die Haupttheile des Gemäldes fchon frühzeitig feftftanden. Nur die Gruppen am Fufse des Hügels, insbefondere die fitzenden Figuren danken einer fpäteren Umarbeitung des Gedankenkreifes, dem Wunfche eines kräftigeren Abfchluffes der ganzen Scene ihren Urfprung. Die Geftalten, die er zu malen hatte, mufste er nicht erft von langer Hand zufammenfuchen, wie es doch theilweife für die Disputa und die Schule von Athen fich nothwendig erwies. Sie waren alle im höchften Grade volksthümlich und in den Kreifen, aus welchen er feine Anregungen fchöpfte, als Ideale feurig verehrt. Wohl kannte Raffael die göttliche Natur des Mufik-Erfinders Apoll und wufste, dafs die göttliche Leidenfchaft, der »furor divinus«, welcher dem wahren Dichter innewohnt, vor allen in Homer und Orpheus, in Hefiod und Pindar verkörpert war. Die Namen Sappho und Virgil klangen ihm nicht fremd, und dafs die grofsen italienifchen Dichter die rechten Erben und unmittelbaren Nachkommen der klaffifchen Poeten find, galt ihm gewifs wie allen Zeitgenoffen als fefte Glaubensregel. Um den rechten Ton der Schilderung anzufchlagen, durfte er nur auf die begeifterten Worte hinhorchen, in welchen feit einem Jahrhundert die beften Männer Italiens das Wefen und die Macht der Poefie priefen. Er erfuhr dann, dafs die Poefie von Gott ftamme und zu Gott führe, dafs den Dichter göttliche Töne begeiftern, und die Mufen ihn in einen Raufch verfetzen, welchen er fingend auch feinen Zuhörern mittheilt. Auf Grund diefer Anfchauungen entwarf Raffael fein Bild.

Unter Lorbeerbäumen auf dem Felfen, welchem die Hippokrene entfpringt, thront der bekränzte Apoll. Ein leichter rother Mantel deckt Oberarm und Schofs, fo dafs fein jugendlicher Körper (Studie mit der Feder gezeichnet in Lille, Br. 93) beinahe völlig in nackter Schönheit ftrahlt. Kopf und Blick hat er gegen den Himmel gerichtet und horcht in füfser Selbftvergeffenheit den Tönen, welche er feinem Inftrumente entlockt hat. Raffael gab ihm nicht die Lyra, fondern eine Geige in die Hand. Darüber haben fich die fpäteren Kunftkenner wahrfcheinlich viel mehr Gedanken gemacht, als der Künftler felbft, der eben hier nicht den durch die alte Kunft fixirten Typus des Olympiers, fondern den in der Renaiffance noch unmittelbar lebendigen Sangesgott darftellen wollte, und welcher die Lyra, bereits als Attribut einer Mufe benutzt, nicht zu wiederholen liebte. In der unmittelbaren Nähe Apolls lagern in nahezu gleichen Stellungen

zwei Mufen; jene zur linken ftemmt die Tuba auf den Schenkel auf, zeigt den Bufen halb entblöfst und hat das an die Tracht römifcher Statuen erinnernde Gewand nur leicht und locker um die fchönen Glieder gelegt. Ihr Gegenbild, Erato, läfst die Leier in ihrer Linken ruhen und ftützt fich mit der Rechten auf den Felsblock, den Kopf dem göttlichen Sänger zuwendend. Von beiden Figuren befitzt die Albertina (B. 169 und 170) mit der Feder gezeichnete Entwürfe.

Die anderen Mufen haben fich in zwei Gruppen hinter ihren Führerinnen verfammelt. Eng fchmiegen fich zur Linken Apolls, leife horchend, zwei Mufen aneinander, die dritte und vorderfte durch die tragifche Maske in der Hand als Melpomene charakterifirt, fchwebt, durch die Zaubertöne des Gottes angelockt, in fanftem Fluge heran. Diefes Getragenwerden, diefes unwillkürliche Folgen einer äufsern Macht prägt fich noch viel deutlicher, als in der Freske, in der berühmten Federzeichnung aus, welche Oxford von der Melpomene bewahrt. Ruhiger, gehaltener erfcheint die Stimmung der rechts vor den Lorbeerbäumen verfammelten Mufen. Sie blicken auf Apoll hin, und machen die Genoffen auf den wunderbaren Vorgang aufmerkfam. Nur die vierte Geftalt diefer Gruppe ift von Raffael noch zu einer andern Function beftimmt worden. Er vergafs nicht über der Wahrheit der Schilderung die rein künftlerifche Aufgabe. Hier auf dem Parnafs, wo alle Geftalten eine freie Heiterkeit athmen, und rückhaltslos den feurigften Empfindungen fich hingeben, durfte nicht durch eine unbedingte Symmetrie der Anordnung die Scene etwa ceremoniell geftaltet werden. Raffael verfchob die räumlichen Pläne, verlängerte nach links hin den Gipfel des Hügels, fo dafs hier auch noch der Dichterfürft Homer, von Dante und Virgil begleitet, feinen Platz findet.

In dem blinden Sänger, der neben Apoll am meiften das Auge feffelt, hat Raffael den »furor divinus«, welcher nach Humaniftenglauben den Dichter durchdringt, am grofsartigften verkörpert. Den bekränzten bärtigen Kopf hoch erhebend, die Lippen geöffnet, um einen Hymnus anzuftimmen, mit der einen Hand den in Falten zufammengerafften Mantel haltend, die andere ausgeftreckt, als wollte er dem gefungenen Worte Nachdruck verleihen — fo fchreitet Homer langfam feierlich vor, der Gegenftand der Ehrfurcht und der auf jeden Ton eifrig laufchenden Aufmerkfamkeit für feine nächften Genoffen. Raffael hat keine antike Maske bei der Schöpfung feines Homer verwendet, aber den Charakter des mächtigen Sängers, der »von Gott kommt und zu Gott führt« meifterhaft wiedergegeben. Diefer gewaltigen Geftalt mufste nun auf der anderen Seite der Mittelgruppe ein Gegengewicht verliehen werden, wenigftens in formeller Beziehung, dafs nicht das Auge, von der Bedeutung Homers ohnehin fchon gepackt, hier eine Leere und eine Lücke finde. Dazu dient die neunte, vom Rücken aus gefehene Mufe, eine hochragende Figur, welche im Gegenfatze zu ihren Genoffinnen in ein faltenreiches Kleid gehüllt und in der farbigen Erfcheinung in Uebereinftimmung mit der Figur Homers gebracht ift.

Die Dichtergruppe auf der rechten Seite, welche den Begleitern Homers entfprechen foll, tritt gegen die letztere in den Hintergrund zurück. Die Charaktere werden nicht gefondert, die Stimmungen der einzelnen nicht individualifirt. Der Ausdruck befeligten Dafeins fpricht aus allen vier Geftalten, hinter welchen

wahrfcheinlich Portraits von Zeitgenoffen verborgen find. Lebhafter und empfindungsreicher hat Raffael die beiden Gruppen am Fufse des Hügels gezeichnet. Der Wiederhall des göttlichen Gefanges hat fie getroffen und bewegt das Gemüth der alten und neueren Dichter, die hier unterfchiedslos zufammenftehen; leife auf der Seite Sappho's, kräftiger auf der anderen Seite, wo ein bärtiger antiker Poet im Vordergrunde fitzt und mit der ausgeftreckten Rechten in erregtem Gefpräch dem neben ihm ftehenden ftaunenden Genoffen fich zuwendet. Ob die Geberde des dritten Dichters, der den Finger an den Mund legt, eine Mahnung zum Schweigen oder gefpannte Aufmerkfamkeit bedeutet, mag jeder Befchauer für fich entfcheiden. Unter allen diefen Geftalten haben die beiden vorderften fitzenden Figuren: Sappho, zu welcher das britifche Mufeum den Entwurf befitzt, und der fogenannte Pindar ihr gegenüber ftets die gröfste Bewunderung hervorgerufen. Sie üben den Eindruck, nicht als ob die Freske fich nachträglich den baulichen Bedingungen fügen müffe, fondern als ob die Anordnung der Wand zur befferen Gliederung des Gemäldes erfolgt fei. Raffael hat den gemalten Fenfterrahmen kunftreich in die Compofition hineingezogen und in ihm die befte Stütze für den Arm der ruhenden Sappho gefunden.

Der Wiederfchein humaniftifcher Ideen, zu Raffael's Zeiten bereits ihr Abendfchein, verleiht dem Parnafs eine durchfichtige Klarheit. Keinen Augenblick ftehen wir rathend und unficher vor dem Bilde, fragend nach feinem inhaltlichen Kern und forfchend nach dem Charakter und der Stimmung der einzelnen Geftalten. Auch bedarf es keiner antiquarifchen Kenntniffe, um zu dem vollen Verftändnifs des Vorganges zu gelangen. Raffael lag es fern, das antike Leben illuftriren zu wollen. Als er den Parnafs fchuf, ftand er noch unter dem Banne der älteren Renaiffancecultur, welche fich die Antike nicht als eine abgefchloffene Welt denken konnte, die es wohl verdient, um ihrer felbft willen ergründet und gepriefen zu werden, aber von der lebendigen Gegenwart gänzlich getrennt ift, vielmehr an ihr unmittelbares Nachleben im italienifchen Volke glaubte. Als Hilfsmittel diente ihm wohl die Antike, um die Gewänder fchön zu ordnen und in zierliche Falten zu legen oder um die richtigen Attribute der einzelnen Geftalten zu treffen. Aber wie Raffael fchon die Köpfe felbftändig fchuf, fo gab er vollends dem ganzen Bilde eine folche Stimmung, dafs die Zeitgenoffen in ihm den Spiegel ihrer eigenen Empfindungen erkannten und in den Helden des Parnaffes nur lebendige wenn auch verklärte Perfönlichkeiten, die in ihr Dafein unmittelbar hineinragen, begrüfsten.

* * *

Auch das grofse Wandgemälde gegenüber der Disputa, unter dem Namen: Schule von Athen weltberühmt, wird durch den Wiederfchein humaniftifcher Anfchauungen erhellt; es verleiht aber dem Bilde wenigftens für die Augen fpäterer Gefchlechter nicht jene durchfichtige Klarheit, die in der Schilderung des Parnaffes entzückt. Nicht durch die Schuld des Künftlers. Alle Eigenfchaften, die wir an ihm bisher bewunderten, offenbart auch die Schule von Athen. Sie feiert aber einen Gedankenkreis, welcher am rafcheften tiefgreifenden

Wandlungen unterworfen ift, und verkörpert die feinften und intimften Ideen der Renaiffance, die natürlich am ftärkften abblafsten, als die Renaiffancebildung zu Grabe getragen wurde, was nur zu bald und theilweife mit rauher Gewaltfamkeit gefchah.

Kein Weltalter erfcheint für uns fo fehr erfüllt von wunderbaren und überrafchenden Dingen, wie die Renaiffance. Wir ftaunen über den jugendlichen Schwung des Geiftes, welcher der Phantafie die Herrfchaft über die ganze Welt einräumt, über die feltene Kraft des Auges, welche das Dunkel eines Jahrtaufends durchdringt und das Alterthum in frifchen, lebendigen Farben wieder erblickt, über die Unerfchütterlichkeit des guten Glaubens, eine ganze grofse Welt laffe fich ohne Kampf und Streit ändern, eine neue Ordnung der Dinge einführen, ohne dafs die altregierenden Mächte es merken und in ihren Anfprüchen befchränkt werden. Das Wunderbarfte bleibt aber der begeifterte Cultus der Wiffenfchaft. Wir begreifen mühelos, wie es allmählich gefchehen konnte, dafs der chriftliche Himmel fich entvölkerte, wir würden es erklären können, dafs die Gluth der italienifchen Sonne endlich die Nebel vom Olymp wieder bannte und feinen Gipfel in ftrahlendem Glanze zeigte; ein geradezu einziges weltgefchichtliches Schaufpiel bietet aber die göttliche Verehrung, welche Philofophen, den Helden des Wiffens überhaupt erwiefen wurde. Wohl nennt fich auch das achtzehnte, der Renaiffanceperiode vielfach verwandte Jahrhundert die Zeit der Aufklärung und huldigte Philofophen. Wie klein erfcheint aber der Kreis der Huldigenden, wie geheimnifsvoll auf die innern Räume des Haufes, auf den Salon eingefchränkt der Cultus der Aufklärung gegen die öffentlich anerkannte Macht und den allgewaltigen Einflufs der Philofophie im Anfange der Renaiffanceperiode. Eine ariftokratifche Organifation der Gefellfchaft war freilich auch hier die nothwendige Vorausfetzung, um den reinen Geiftesmächten zu irdifcher Herrfchaft zu verhelfen. Aber diefe italienifchen Ariftokraten des fünfzehnten Jahrhunderts bilden keine fich abfchliefsende und zur Seite haltende Gruppe, die furchtfam oder hochmüthig fich der unmittelbaren Leitung der Dinge gern entfchlägt. Sie waren ein vornehm ftolzes Gefchlecht, welches auftritt, als wäre der Sieg bereits entfchieden, dabei von einer rührenden Naivetät, was den Glauben an die Kraft ihrer Ideale betrifft. Kein Zweifel: alle Noth, aller Kampf hat ein Ende, fobald diefelben in Wirkfamkeit treten.

Es ging ein Frühlingswehen durch das italienifche Volk, als an die Stelle des entfetzlichen im Mittelalter gebräuchlichen Parifer Lateins, das auch den letzten Funken des Verftandes in den Köpfen der Scholaftiker erlöfchen liefs, der ftattliche Pomp der römifchen Sprache an das Ohr vernehmlich tönte, als in der Seele die Ahnung von dem engen Zufammenhange der alten Cultur mit der neuen Bildung emporftieg und dafs die Geheimniffe der Offenbarung nicht undurchdringlich waren für die Weisheit der Vorfahren, zu begeifterter Ueberzeugung erwuchs, als endlich der Glaube fich Bahn brach, dafs die ganze Menfchheit den entlegenen Zeiten und entfernten Räumen zum Trotz eine Einheit bilde, in welcher fich die göttliche Leitung gleichmäfsig bewähre. Die erfte frifche Blüthe des italienifchen Humanismus war freilich zu Raffael's Zeiten fchon verflogen. An der harten Wirklichkeit ftiefs fich, was der jugendlichen Phantafie der früheren

Gefchlechter als durchaus glatt und harmonifch vorgefchwebt hatte. Nur wenige Schritte dem Ziele der irdifchen Herrfchaft entgegen konnte der Humanismus machen, ohne weitverzweigte Intereffen zu verletzen und den im Befitz befindlichen Mächten zu mifsfallen. Er zog fich in engere Kreife zurück und ftand vorzugsweife nur der innern idealen Welt der Wiffenfchaft vor. Als Platonismus ragte er in das fechzehnte Jahrhundert hinein, und fo lernte ihn auch Raffael kennen.

Der Orient hatte mit Wucherzinfen die bettelhafte Hilfe, die ihm das Abendland in den letzten Bedrängniffen zukommen liefs, zurückgezahlt. Nur Pfennige hatte der Occident bereit, um Flotten und Heere gegen die Türken auszurüften, dagegen fchenkte ihm Byzanz die unermefslichen Schätze althellenifcher Cultur. Von dem florentiner Unionsconcil datirt die zweite Periode des italienifchen Humanismus, in welchem die bis dahin nur dunkel wie im Traume gefchauten griechifchen Dichter und Denker, vor allen Homer und Platon, lebendig und ftrahlend an die Stelle der römifchen Helden treten. Die beiden Medici, der alte Cofimo und fein Enkel Lorenzo Magnifico dürfen das Verdienft für fich in Anfpruch nehmen, diefen Umfchwung wefentlich gefördert zu haben. In dem Kreife, der fich namentlich um Lorenzo zu fammeln pflegte und feine berühmten Zufammenkünfte in dem Landhaufe der Medici in Careggio hielt, trafen fich die geiftvollften und gelehrteften Männer, welche damals Florenz befafs. Ein Abglanz diefes höchften geiftigen Genufslebens lagert über allen Schriften, die aus diefen Kreifen hervorgingen, und erfetzt durch den poetifchen Schimmer, was ihnen etwa an ftrenger Gelehrfamkeit mangelt.

* * *

Drei Glaubensartikel befchwor vornehmlich die Gemeinde der Platoniker: Die Religion und die Philofophie haben ein gemeinfames Ziel und ein gleiches Wefen; zwifchen Ariftoteles und Platon herrfcht kein feindfeliger Gegenfatz, die Lehren des erfteren bereiten vielmehr den Weg zum letzteren; Platon ift der gröfste Weltweife, der Fürft der Philofophen. So durfte man einen Augenblick lang die Kluft zwifchen Wiffen und Glauben überdeckt, die Verföhnung zwifchen Religion und Philofophie hergeftellt wähnen. Aber nur einen kurzen Augenblick. Noch unter dem Pontificate Julius' II, in Kreifen, denen auch Raffael nicht fern ftand, regte fich ein eifriger Widerfpruch gegen die Lehren der Platoniker, drangen eifrige Kirchenfreunde auf die Zerftörung des Cultus der Philofophie. Das wichtigfte Zeugnifs diefer Reaction gegen den Humanismus, einer der erften Vorboten jener unfeligen Richtung, welche ein Menfchenalter fpäter fiegen und die Blüthe des italienifchen Geiftes graufam zertreten follte, ift in dem Buche des Cardinals von Corneto über die wahre Philofophie, zum erftenmale 1507 in Bologna gedruckt, niedergelegt. Die Perfönlichkeit des Cardinals von Corneto oder Hadrian Caftellefi's gehört zu den bekannteften in der römifchen Hofgefchichte. Für ihn war angeblich das Gift beftimmt, welches durch zufällige oder abfichtliche Verwechslung der Weinflafchen Papft Alexander Borgia trank. Unter den lateinifchen Dichtern feiner Zeit nimmt er nicht den niedrigften Rang ein;

er war einer der früheften Gönner Bramante's, dem er den Bau feines Palaftes im Borgo anvertraute. Mit den Päpften verftand er es nicht, gute Freundfchaft zu halten. Schon im Herbfte 1507 entfloh er heimlich aus Rom, die Rache Julius' II. fürchtend, von dem er übel gefprochen und gefchrieben haben follte. Bei dem Verhör hatte ihn der Papft, wie der Ceremonienmeifter Paris de Graffis berichtet, fo furchtbar angefahren — terribiliter increpavit —, dafs er fchon Gefängnifs und noch Aergeres vor Augen fah und fich lieber nach Riva am Gardafee verbannte. Erft nach dem Tode Julius' II. kehrte er nach Rom zurück. Aber fchon nach einigen Jahren (1517) fehen wir ihn wieder in eine Verfchwörung gegen Leo X. verwickelt und abermals auf der Flucht, auf welcher er fpurlos verfchwand. Es überrafcht, einen folchen abenteuerlichen Charakter und überwiegend politifchen Mann unter den eifrigften Verfechtern ftrenger kirchlicher Gefinnung zu finden. Oder war vielleicht die politifche Oppofition die Triebfeder, einen Schlag gegen den vielfach begünftigten, gleichfam officiell anerkannten Humanismus zu führen?

Der Titel des Buches: de vera philosophia ex quattuor doctoribus ecclesiae giebt fchon über Ziel und Richtung Auffchlufs. Was über die von den Kirchenvätern uns mitgetheilte religiöfe Erkenntnifs hinausgeht, ift darnach vom Uebel, jede Lehre, welche von der Offenbarung fich unabhängig ftellen will, verderblich. Die Quelle des Heils entfpringt nicht in den Gärten der Epikuräer, nicht in den Hallen der Stoiker, nicht in der Academie Platon's, fondern in Chriftus allein. »Nicht Platon und Ariftoteles, nur Petrus und Paulus dürfen unfere Führer fein.« Die Leidenfchaft, mit welcher diefe Sätze vorgetragen werden, der Zorn, der über Platon und Ariftoteles — beide nur werth, in der Hölle zu braten —, ausgegoffen wird, beweifen, wie weit der Verfaffer und feine Anhänger noch davon entfernt waren, die Gunft der öffentlichen Meinung zu befitzen, wie mächtig noch die humaniftifche Strömung auch in den römifchen Hofkreifen vorherrfchte. Fand es doch Leo X. einige Jahre fpäter mit feinem Amte und feiner Würde ganz verträglich, die Widmung der Aldinerausgabe der Platonifchen Werke zu empfangen und das Dedicationsgedicht des Mufurus aus Creta, welches die Gottähnlichkeit Platon's preift, wohlgefällig anzuhören.

Das Buch des Cardinals Caftellefi würde unbeachtet bleiben, wenn es nicht ein fo fcharfes Gegenbild des Gedankenkreifes zeichnete, aus welchem die Schule von Athen hervorging, fo dafs diefe Freske durch den Contraft in ein überrafchend fcharfes Licht geftellt wird. Als Raffael die Aufgabe angefonnen wurde, die Helden des denkenden Geiftes zu feiern, den Triumph der Philofophie zu verkörpern, waren ihm weder die Perfönlichkeiten, die er zu fchildern hatte, noch die hohe Bedeutung des philofophifchen Wiffens und die Begeifterung, welche die beften Männer demfelben entgegentrugen, unbekannt. Aus feiner eigenen Jugend mochte er fich noch der Erzählung erinnern, welche von dem Herzoge Federigo von Urbino überliefert worden. Diefer Kriegsfürft ruhte nicht eher, als bis er die wichtigften Schriften des Ariftoteles, die Ethica voran, fich fo vollkommen angeeignet hatte, dafs er in Disputationen feinen Lehrer, den Meifter Lazzaro weidlich fchwitzen machte. »Und nachdem Federigo die Kenntnifs der Philofophie fich erworben, ftieg er zum Studium der Theologie empor.« Raffael

hatte ferner in Florenz lange genug gelebt, um von dem Leben im Kreife Lorenzo Medici's zu wiffen, von den Sympofien zu Ehren Platon's, von den anmuthigen, geiftvollen Unterhaltungen, von welchen uns in den »Quaestiones Camaldulenses« eine fo köftliche Probe erhalten blieb. Und wenn auch Raffael in Florenz felbft nichts davon erfahren hätte, in Rom kamen ihm die Gedankenkreife, welche die ältere florentinifche Generation bewegt und befeelt hatten, gleichfalls nahe. Die Freunde und Schüler Marfilio Ficino's, des ehrwürdigen Lehrers der platonifchen Philofophie waren hier wie in ganz Italien überhaupt heimifch und genoffen vielfach grofses Anfehen. Gerade jetzt fand die Ueberfiedelung der alten mediceifchen Bibliothek, welche der Cardinal Medici den geldbedürftigen Mönchen von S. Marco abgekauft hatte, nach Rom ftatt und regte gewifs alte Erinnerungen an und verlieh den idealen Anfchauungen vom Wefen und wahren Werth der Philofophie neues Leben.

Was in diefen Kreifen als Wahrheit galt und mit Begeifterung geglaubt wurde, läfst fich ungefähr in folgende Worte zufammenfaffen:

Engverwandt und befreundet find Philofophie und Theologie, beide göttliche Künfte, welche den Menfchen zur Betrachtung und Verehrung der himmlifchen Dinge anleiten. Die rechte Philofophie fagt daffelbe, was die wahre Religion offenbart, die wahre Religion widerfpricht niemals der rechten Philofophie, vor allem, wenn fie von dem »göttlichen Platon«, dem »Theologen« Platon gelehrt und überliefert wurde. Als ein zweiter Mofes, die attifche Zunge redend, erfcheint Platon; feinen Anhängern aber, den Platonikern, darf man nachrühmen, dafs fie nur wenig von Chriften fich unterfcheiden. Alles wird bei Plato auf Gott bezogen, alles zu ihm emporgeführt. Platonismus ift in Wahrheit reine Gottesverehrung. Und Platon fteht nicht allein und unvermittelt als Weltweifer da. Die Vorfehung hat es fo gefügt, dafs fchon im alten Oriente, in Perfien wie in Aegypten, die Keime der wahren Weisheit fpriefsen, die dann zu den Thrakern, Italern und Griechen verpflanzt worden: Zoroafter, Orpheus und Pythagoras, fie alle find fchon als Theologen zu begrüfsen, wenn fie auch gezwungen waren, die religiöfen Geheimniffe noch in myftifche Zahlen und Zeichen zu hüllen oder unter der Schale poetifcher Erdichtungen zu bergen. Die reine und klare Wahrheit lehrte erft Platon, der nicht allein feine Vorläufer überragt, fondern auch über feine Nachfolger fich erhebt. Denn wenn auch die Peripatetiker, wie die natürlichen Dinge nach Zahl und Maafs geordnet find, fleifsig ergründet haben, fo war es doch Platon, welcher auf den Ordner felbft hinwies und zur Gottesverehrung aufforderte. Und diefe fromme Weisheit zeichnete alle feine Schüler aus bis auf Plotin, deffen Schönheit nicht minder ftrahlte, wie fein Wohlwollen bezauberte. Frauen folgten ihm nach, auf feine Lehren horchend, Eltern brachten ihm ihre Kinder, damit er fie zu einem guten Leben anleite.

Ein Auffteigen von den körperlichen Dingen zu den unkörperlichen, geiftigen bis zu Gott, das ift der Inbegriff der Philofophie. Aber auch wer die philofophifche Erkenntnifs fich aneignen will, mufs ein folches Auffteigen und Emporklimmen verfuchen. Ueber dem Eingange der Academie fteht gefchrieben: Niemand betrete diefe Räume, welcher der Geometrie unkundig! Und die Geometrie ift nicht die einzige Wiffenfchaft, welche auf die Philofophie vorbereitet

Eine gröfsere Reihe von Stufen mufste von dem Philofophirenden überfchritten werden, ehe er würdig und fähig erfchien, die Lehren der höchften Weisheit anzuhören. Zunächft galt es, die Wiffenfchaft der Arithmetik zu erproben. Gott felbft hat den Menfchen die Zahlen gefchenkt, als das nothwendige Mittel, die Ordnung und Gliederung der Dinge zu erkennen. Ihr folgen die Geometrie, welche die Maafse erkennt, die Aftronomie, welche die Himmelskörper betrachtet, und die Mufik, durch die Nachahmung himmlifcher Harmonien entftanden. Näher an die Philofophie rücken die Phyfik heran, welche die Gattungen, Zufammenfetzungen der Körper prüft, die Gefetze der Bewegung und Entwickelung der Thiere befchreibt und die Heilkräfte der Natur ergründet, fowie die Dialektik und Metaphyfik. Den Gipfel aber bildet die mit der Platonifchen Philofophie zufammenfallende Theologie, die Königin aller Wiffenfchaften, die überall nur Gott findet und Gott anbetet.

Diefer Gedankenkreis, in den Schriften und Briefen der Humaniften des Quattrocento von Poggio und Gemisthus Plethon bis auf Marfilio Ficino und Landino immer und immer wiederkehrend und geradezu typifch ausgeprägt, bildete die Grundlage der Raffael'fchen Schule von Athen. Zwei Aufgaben wurden zunächft durch denfelben dem Künftler geftellt. Er follte die Helden des Geiftes fchildern, welche nach dem Glauben der Zeit den Weg zur Wahrheit den Menfchen gewiefen und die rechte Weisheit, die zu Gott führt, gelehrt haben. Dann aber war auch der »ascensus«, die Stufenreihe, welche von den vorbereitenden Wiffenfchaften bis zum Gipfel der Philofophie erklommen werden mufste, anfchaulich zu geftalten. Die Löfung diefer beiden Aufgaben hätte aber noch immer kein vollendetes Kunftwerk gefchaffen. Zu ihnen tritt eine dritte, eine künftlerifche Aufgabe hinzu: Leben und Handlung in die Scene zu bringen, Seele den einzelnen Geftalten einzuhauchen, durch charakteriftifchen Ausdruck die paffiven Träger abftrakter Vorftellungen oder zufällige Portraite zu wirklichen Männern der That zu erhöhen. Und diefe letzte Aufgabe wurde fogar die erfte und oberfte. Sie verlieh Raffael das Recht, ja band ihm die Pflicht ein, den überlieferten bis dahin todten Stoff noch einmal in der Phantafie zu erzeugen, durch neue Geftalten zu ergänzen, die gegebenen und vorgefchriebenen, fobald es der künftlerifche Zweck verlangte, umzuprägen.

Die Grundftimmung des Bildes ift alfo nicht Raffael's ausfchliefsliches Eigenthum, fo dafs etwa fein perfönliches Empfinden allein zur Erklärung herangezogen werden müfste. Die Ideale eines ganzen Jahrhunderts begrüfsen wir vielmehr in dem Gemälde; die Richtung des Geiftes, welcher die feinfinnigften, vornehmften und angefehenften Italiener der Renaiffancezeit huldigten, fpricht aus demfelben. Da die Ziele und Ideale der Humaniften am deutlichften in ihren Schriften niedergelegt find, fo durften wir uns bei den letzteren Rath holen. Infofern kann man von literarifchen Quellen, aus welchen Raffael's Compofition gefchöpft ift, reden. War aber Raffael nicht auch in Bezug auf Einzelheiten der Anordnung, Gruppirung und Schilderung von literarifchen Traditionen abhängig, befafs er etwa Hilfsmittel anfchaulicher Natur, um darnach die Züge, den Charakter der einzelnen Perfönlichkeiten feftzuftellen? Diefe Frage ift oft aufgeworfen, vielfach fogar mit grofsem Aufwand von Gelehrfamkeit erörtert worden.

Dafs fie aufgeworfen wurde, erfcheint begreiflich genug. Aelteren Kunftwerken, deren Inhalt nicht unferem unmittelbaren Leben und Empfinden entlehnt ift, treten wir natürlich mit einer gewiffen Neugierde entgegen und wünfchen zuerft, was und wer in denfelben dargeftellt wird, zu erfahren. Nicht felten wird ja befriedigte Neugierde mit eigentlichem Kunftgenuffe verwechfelt. Nur darf man nicht glauben, die Frage bejahend löfen zu können; nicht allein weil uns die hiftorifcheu Handhaben dafür mangeln, fondern auch und vornehmlich, weil die künftlerifche Phantafie fich ja nicht ftrenge an folche äufsere Fingerzeige halten konnte. Gar manche Philofophen erfreuten fich zu Raffael's Zeiten einer fo grofsen Beliebtheit und Volksthümlichkeit, dafs fie Jedermann auch in dem Bilde zu fchauen erwartete und Raffael gewifs auch auf demfelben anbrachte. Er forgte aber für ihre unmittelbare Erkennung. So gab er Platon den Timäus in die Hand, das Buch, von welchem fchon ein Schriftfteller des zwölften Jahrhunderts fagte, dafs es von Platon eben fo unzertrennbar fei, wie der Pfalter von David, und liefs Ariftoteles die am meiften gelefene Schrift, die Ethica, halten. So gab er Sokrates die Stumpfnafe, zeichnete den Cyniker Diogenes halbnackt mit der hölzernen Schale zur Seite; er verlieh dem Ptolomäus, mit leichtverzeihlichem Irrthum an den Aegypterkönig denkend, eine Krone und ftellte in die unmittelbare Nähe des Pythagoras, des Erfinders der Harmonie, eine Tafel, auf welcher die Theile des Accordes gefchrieben ftehen. Für alle diefe näheren Bezeichnungen bedurfte es keiner weiteren Anweifung durch Gelehrte oder weitläufiger literarifchen Studien. Sie waren fo populär, dafs fie eben fo leicht von jedem Gebildeten gefunden wie verftanden werden konnten. Eine Charakteriftik von Philofophen, welche nothwendig auf die Kenntnifs antiker Schriftquellen zurückgeführt werden müfste, läfst fich in dem Gemälde nicht nachweifen. Wenigftens erfcheinen jene alten Autoren, in welchen man Raffael's Führer vermuthet hat, wenig zutreffend. Wundern kann man fich darüber nicht, da bei Raffael das malerifche Intereffe vorwiegend waltete, die alten Schriftfteller aber entweder nichts fagende Aeufserlichkeiten vorbrachten oder in rhetorifchen Wendungen und Contraften fich gefielen. Auch antiken Büften oder Statuen hat Raffael für feine Geftalten nichts abgefehen, höchftens bei der Bildung des Sokrateskopfes von dem in der alten Kunft herrfchenden Typus fich leiten laffen. Die beiden Hauptfiguren, Platon und Ariftoteles, find feine eigene Schöpfung, in welcher er das Bild, das in der Renaiffance von diefen Geiftesfürften galt, frei und vollendet verkörperte.

Bei der Disputa waren wir fo glücklich, durch Handzeichnungen einen Einblick in das allmähliche Werden und Wachfen des Gemäldes zu gewinnen. Von der Schule von Athen haben fich keine Skizzen und Entwürfe, welche den Entwickelungsgang des Werkes verfinnlichen, erhalten. Wahrfcheinlich hat Raffael, da ihm in diefem Falle das Thema genauer umfchrieben übergeben und durch die Disputa und den Parnafs die Compofition im grofsen Stile bereits geläufiger geworden war, nur geringe Schwankungen gemacht. Die Zeichnungen, die wir befitzen, find vorzugsweife Acte, Modellftudien, um die Beinftellungen der einzelnen Geftalten, ehe er die letzteren drapirte, zu beftimmen. Eine Silberftiftzeichnung mit aufgehöhten Lichtern auf blafsgrünlichem Papier in Oxford führt uns die

Gruppe rechts im Vordergrunde (die Geometer) vor Augen. Die entſprechenden Gruppen links (die Arithmetiker und Muſiker) ſind mit gleichen techniſchen Mitteln nur auf anders, röthlich, gefärbtem Papier in einer Skizze der Albertina (Br. 172) geſchildert. Um dem Modelle die Stellung zu erleichtern und da es hauptſächlich auf die richtige Zeichnung der Beine ankam, liefs Raffael den Mann auf einen Stab ſich ſtützen. Nebenan ſkizzirte er ihn aber noch einmal und gab dann auch den Armen und Händen die richtige Stellung. Einzelne Köpfe zeigen in dieſem und in anderen Modellacten ſchon die Form und den Ausdruck, welche ſie auf dem ausgeführten Gemälde beſitzen, bei anderen begnügt er ſich, die zufälligen Züge des Modells, das er gerade benutzte, zu fixiren. Man ſieht daraus, wie wenig die ſchöpferiſche Thätigkeit der Phantaſie nach den Rechenregeln des gemeinen Verſtandes bemeſſen werden kann. Da wird nicht ein Geſchäft bedächtig nach dem andern abgethan, zuerſt allein der anatomiſche, dann der phyſiognomiſche Theil der Compoſition und endlich die Draperie vorgenommen. Es ſchiefsen vielmehr die Strahlen von allen Seiten zuſammen und in jedem Augenblicke ſchwebt dem Künſtler das lebendige Bild des Ganzen deutlich vor Augen. Unwillkürlich ſchiebt ſich nur bald die eine Seite deſſelben bald die andere vor und lockt zur Bearbeitung, ſo dafs ein ſtetiges Hinüber- und Herübergleiten bemerkbar wird.

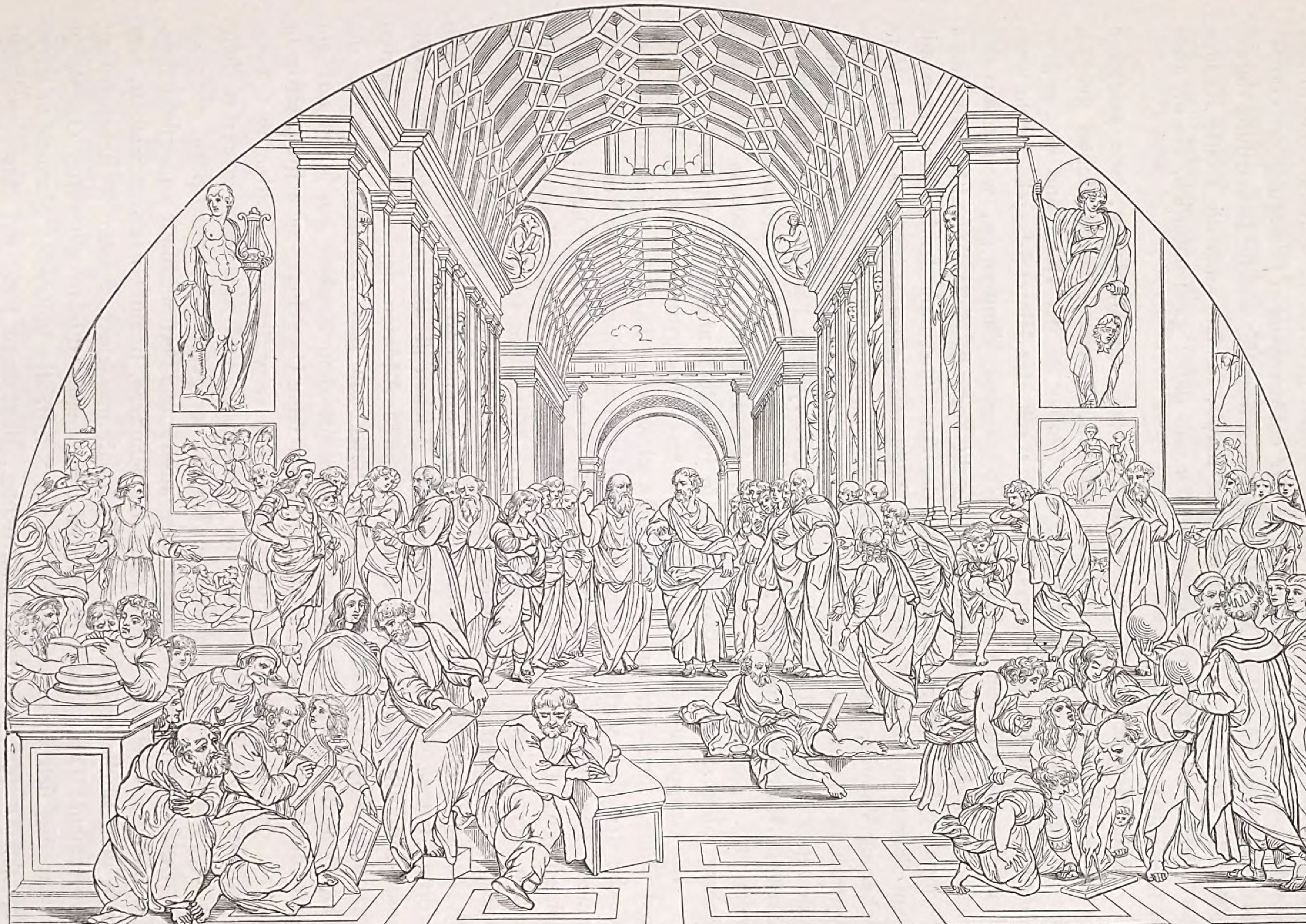
Aufser den Studien für die beiden gröfseren Gruppen ſind noch die Skizzen des Diogenes (Frankfurt), der beiden auf den Stufen ſchreitenden Männer neben Diogenes (Oxford) und die Entwürfe für den plaſtiſchen Schmuck der Halle (Oxford und Florenz) vorhanden. Alle dieſe Blätter überragt aber unendlich hoch an Bedeutung und Intereſſe der grofse Originalcarton, welchen die Ambroſiana in Mailand bewahrt. Auch nachdem derſelbe vollendet war, fand Raffael noch einzelne Aenderungen und Ergänzungen wünſchenswerth. Die wichtigſte unter den letzteren iſt der am Fufse der Treppe ſitzende Mann, der ſich an einen Steinſockel anlehnt, in der Hand läſſig die Feder hält und in das tiefſte Grübeln verſunken erſcheint. Dieſe Figur iſt ſchon zur blofsen Raumbelebung ſo wichtig, fehlt auch auf dem Carton ſo auffällig, dafs man beinahe annehmen möchte, in Gedanken wenigſtens habe ihr Raffael ſchon von allem Anfange her ihren Platz angewieſen. In allem Weſentlichen decken ſich ſonſt Carton und Gemälde. Doch darf das eingehende Studium des Mailänder Cartons deſshalb nicht für überflüſſig gelten. Bei dem beklagenswerthen Zuſtande der Freske, deren Farbenſtimmung ganz zerſtört iſt, in welcher die Umriſſe ihre Schärfe und Klarheit ſchon vielfach verloren haben, giebt oft erſt der Carton den vollen Aufſchlufs über die künſtleriſchen Abſichten Raffael's. Wie mächtig wirkt nicht auf dem Carton die Geſtalt des Diogenes, welche Friſche zeigen nicht beſonders einzelne jugendliche Köpfe! Und dennoch läfst ſich der Geſammteindruck des Cartons mit der gehobenen Feſtſtimmung, welche das Gemälde hervorruft, nicht entfernt vergleichen. Der Carton ſchneidet gleich über den Köpfen Platon's und ſeiner Genoſſen ab; ihm fehlt die Architektur, welche die ganze obere Hälfte der Freske füllt und hier die Wirkung des Werkes weſentlich mitbeſtimmt. Mit der Architectur in der Schule von Athen läfst ſich nur der geöffnete goldene Himmel in der Disputa vergleichen. Beide bezeichnen nicht allein den äufseren

Schauplatz des Vorganges, fondern geben auch gleich den Empfindungen des Befchauers die wahre Richtung.

* * *

Als einen tempelartigen Raum denkt fich Raffael die platonifche Akademie, wurde ja auch Dante's göttliche Komödie in Domen gelefen und erklärt. So hell ftrahlend wie diefen Raffaelifchen Bau mag Leo Battifta Alberti feine Humaniftenkirche geträumt haben, ähnliche Mafse und Verhältniffe fchwebten gewifs Bramante vor, als er das neue Ideal der Architektur entwarf, von welchem die Peterskirche nur einen fchwachen Abklatfch bietet. Von der mittleren hohen Kuppel, die Ströme von Licht in das Innere entfendet und die Gedanken weit von allem Bedürftigen, Kleinen und Gemeinen entfernt, gehen vier gleich lange, gewölbte Hallen aus. Es athmet fich frei und feftlich in denfelben. Ihren Hauptfchmuck bilden in Nifchen aufgeftellte Götterftatuen; jene in der Tiefe der Halle find nur im Profil fichtbar und in Bezug auf den Gegenftand der Darftellung nicht genau zu unterfcheiden, dagegen wenden die an der Frontfeite aufgeftellten ihre volle Geftalt dem Befchauer zu. Auf der linken Seite gewahren wir Apoll, nackt, an einen Sockel angelehnt, mit der Lyra im Arm. Raffael hat die berühmte Gemme Lorenzo Medici's — die Beftrafung der Marfyas — vor Augen gehabt und die Hauptfigur aus derfelben ziemlich genau wiedergegeben. Unter der Statue ift ein Relief mit kämpfenden nackten Männern (berühmte Röthelzeichnung in Oxford Br. 33) angebracht, kein blofses Schmuckbild, fondern wie die noch tiefer ftehende Schilderung eines Nymphenraubes, beftimmt, eine Lehre der platonifchen Philofophie eindringlich zu verfinnlichen. »Dem Weifen gibt Gott die Gefetze, dem Thoren die Leidenfchaft. Die Stolzen, welche fich von Gott abwenden, werden auch von ihm verlaffen, fallen immer tiefer in die Sünde und erdulden jämmerliche Züchtigung.« Die Nifche in der Fronte rechts zeigt die behelmte Minerva mit Schild und Speer, das Basrelief zu ihren Füfsen eine auf Wolken thronende weibliche Geftalt mit dem Thierkreis und zwei geflügelten Knaben zur Seite. (Skizze in Florenz Br. 513).

Aus der Tiefe der Halle fchreiten langfam und feierlich durch die Reihen ihrer Schüler die beiden Philofophenfürften vor bis an den Rand der Freitreppe, welche den hohen Tempelbau mit dem unteren offenen Raume verbindet. Hier im Vordergrunde rechts feffelt fofort die Gruppe der Geometer das Auge. Ein kahlköpfiger Mann (Archimedes in der Maske Bramante's) ftark vorgebeugten Leibes, den Mantel zu gröfserer Bequemlichkeit lofe über die eine Achfel geworfen, zieht mit dem Zirkel eine Figur auf eine auf dem Boden liegende Tafel. Vier Schüler, alle im Jünglingsalter, umringen ihn. Gefpannten Blickes, mit dem Finger gleichfam die Linien nachziehend, folgt der jüngfte, auf der Erde hockend, der Zeichnung des Lehrers. Worauf es dabei ankommt, das hat der andere, der fich auf den Knieenden aufftützt, bereits, wie Geficht und Handbewegung verrathen, begriffen; vollends Herr des Problems ift der dritte fchöngelockte, aufblickende Jüngling geworden, fo dafs er es dem vierten neugierig über die Gruppe fich vorbeugenden Genoffen mittheilen kann. Wahrer und lebendiger ift der



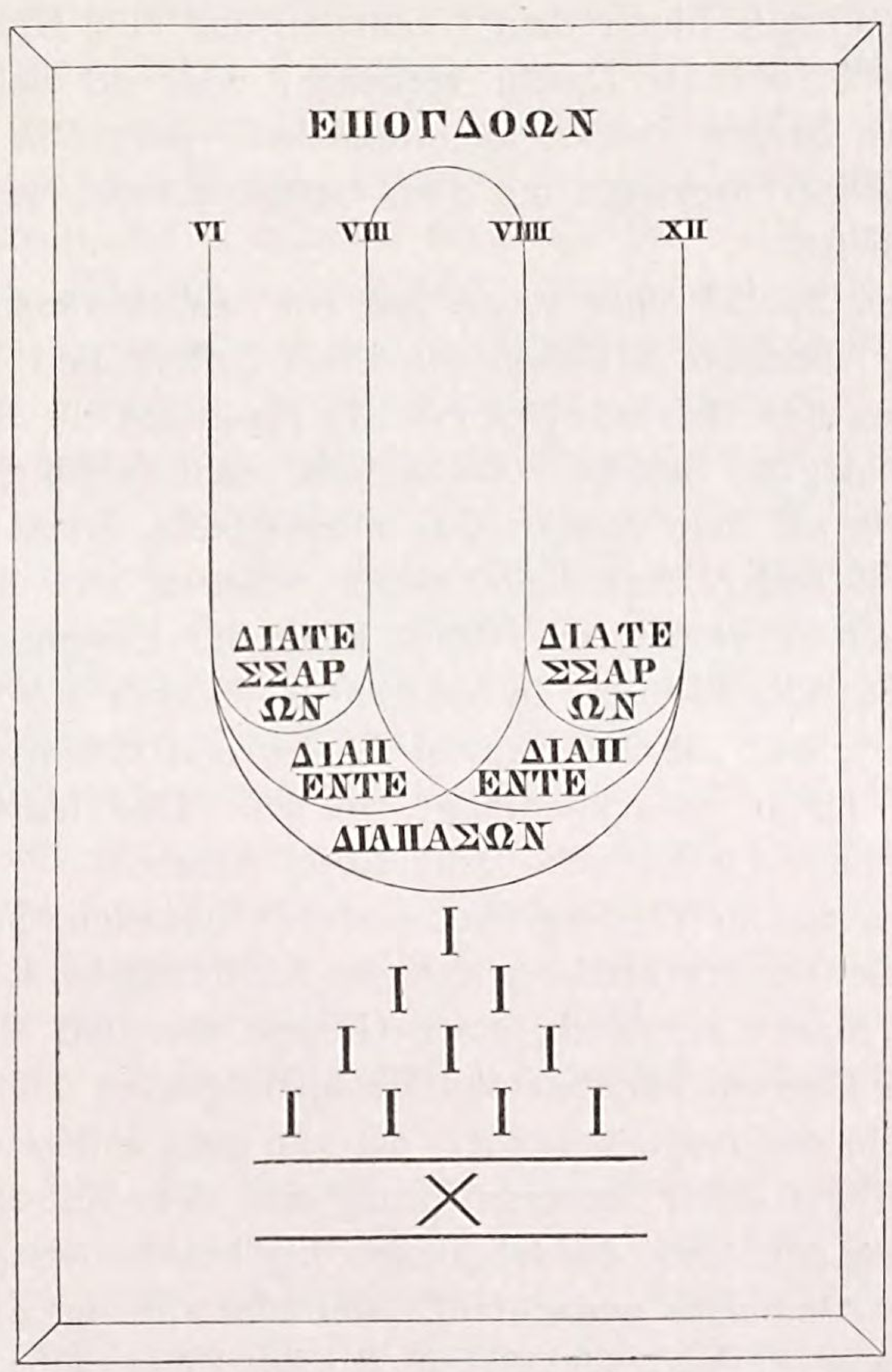
Die Schule von Athen. Frescogemälde im Vatican. Rom.

pſychologiſche Proceſs des Erkennens von der äuſserlichen Aneignung bis zum Durchdringen des Gegenſtandes niemals wieder geſchildert worden. Wie kräftig ſetzt ſich der Ausdruck des Kopfes in der entſprechenden Bewegung der Glieder fort, wie genau folgt jeder Muskel dem innern Impulſe, welche Lebensfülle durchſtrömt die Geſtalten bis zur Fingerſpitze herab, ſo daſs auch die feinſte Nuance der Haltung und Stellung charakteriſtiſch und dabei ganz natürlich, als ob alles ſo ſein müſste, erſcheint!

Dieſer Gruppe unmittelbar benachbart ſind die Aſtrologen, zwei mächtige Geſtalten: Ptolomäus vom Rücken geſehen, in einen weiten Mantel gehüllt, die zackige Krone auf dem Haupte, den Globus in der Hand und ihm gegenüberſtehend ein würdiger Greis, Zoroaſter mit der Himmelskugel. Beide wenden ſich zwei (auf dem Carton nicht gezeichneten) Männern zu, welche aus der Ecke des Bildes herauskommen und als die Portraite Raffael's und ſeines Lehrers Perugino gelten. Für die Richtigkeit der Annahme, daſs der jüngere Mann mit dem Barrett auf dem Kopfe Raffael's Züge trage, ſpricht nicht allein die Verſicherung Vaſari's, ſondern auch die Uebereinſtimmung mit dem bekannten Selbſtportrait in Florenz, welches allen Verſuchen, es zu entthronen und andere Bildniſſe, etwa jenes im Beſitze des Fürſten Czartoryski in Paris oder des Monſignore Marcello Maſſarento in Rom an ſeine Stelle zu ſetzen, zum Trotze, ſeinen Platz behauptet. Dagegen muſs es auffallen, daſs Perugino, der damals ſchon über ſechzig Jahre zählte, verhältniſsmäſsig ſo jugendlich abgebildet wurde.

Die Gruppe auf der Gegenſeite, links im Vordergrunde, feiert die Arithmetik und Muſik. Ihr Erkennungszeichen leſen wir von der Tafel ab, welche ein ſchöner Knabe derſelben vorhält. Hier ſind in griechiſcher Sprache die Namen für einen ganzen Ton und für die Conſonanzen, die Quart, Quint und Octav: Epogdoon, Diateſſaron, Diapente und Diapaſon, ferner die Verhältniſszahlen für dieſelben verzeichnet, ſo wie ſie das ganze Mittelalter ſchon kannte und wie ſie noch im funfzehnten Jahrhunderte Leo Battiſta Alberti in ſeinem Tractate über die Baukunſt und Marſilio Ficino in ſeinem Commentar zum Philebos ausführlich erörtert hatten. Unter den muſikaliſchen Zeichen iſt die nach Ariſtoteles vollkommenſte aller Zahlen X und, wie ſie durch Addition der erſten vier Zahlen gewonnen wird, vermerkt. Die Tafel bildet nun den Ausgangspunkt für die Thätigkeit der Gruppe. Da hat ſich zunächſt dem Knaben ein Mann auf ein Knie niedergelaſſen und ſchreibt, ohne auf ſeine Umgebung zu achten, eifrig in das auf dem Schenkel aufgeſtützte Buch, was er weiter über Zahlen und Töne erforſchte. Die Tradition nennt ihn Pythagoras, und allerdings erſcheint dieſe markige Geſtalt mit dem gewaltigen Kopfe, der gefurchten hohen Stirn, der nach innen geſammelten Kraft geignet, eine auserleſene Perſönlichkeit zu verſinnlichen. Ein bärtiger Greis blickt ihm über die Schultern, bemüht nachzuſchreiben, was er in dem Buche erſpäht, oder deſſen Inhalt mit ſeinen eigenen Forſchungen zu vergleichen. Die gleiche Neugierde treibt einen dunkel gefärbten Orientalen (Averroës?) ſich vorzubeugen und in der Schrift des knieenden Mannes zu leſen. Vor der Gruppe ſteht hoch aufgerichtet, den einen Fuſs auf einen niedrigen Steinſockel geſtellt, ſo daſs der Oberſchenkel ſchief geneigt iſt und ein aufgeſchlagenes Buch aufruhen läſst, ein Mann in der Vollkraft ſeiner Jahre, eine der

bedeutendſten Perſönlichkeiten, welche Raffael auf dem Bilde geſchaffen. In allem und jedem erſcheint er den übrigen Genoſſen der Gruppe entgegengeſetzt. Während dieſe dicht aneinander gedrängt hocken und kauern, ſteht er allein für ſich aufrecht; während ſie ſchreiben und leſen, demonſtrirt er aus ſeinem Buche, was er gefunden und erdacht; während jene endlich in die äuſsere Thätigkeit ſich vollkommen verſenkt haben, offenbart er eine gewaltige innere Erregtheit, die ſich auch in der lebhafteren Bewegung des Leibes kundgibt. Zuſammenge-



faſst gibt aber auch dieſe ganze Gruppe ein lebendiges Bild vom Lehren und Lernen, vom allmählichen Begreifen bis zum ſelbſtändigen Erkennen und deckt ſich auf dieſe Art vollkommen mit der Gruppe der Geometer und Aſtrologen auf der Gegenſeite.

Als formelle Spitze der Pythagorasgruppe ſtellt ſich dem Auge die ſchöne Jünglingsgeſtalt dar, welche Raffael zwiſchen den Knaben, der die Tafel hält, und den demonſtrirenden Philoſophen gezeichnet hat. Das anmuthige Geſicht iſt von langem bis auf die Schultern herabfallenden Lockenhaare eingerahmt, der Leib in einen kunſtreich drapirten ſchweren weiſsen Mantel gehüllt. Langſam gemeſſen, mit der Linken den Mantel über der Bruſt zuſammenhaltend, ſchreitet

der Jüngling, von Vafari wohl irrthümlich für den Herzog Francesco Maria von Urbino ausgegeben, entlang, das Geficht dem Befchauer zugewendet. Er nimmt keinen Antheil an der Thätigkeit der Gruppe. Das Recht, hier aufzutreten, giebt ihm feine Schönheit. Und wer wollte ihm das Recht weigern und feiner Erfcheinung zürnen, wenn diefelbe fo viele gefällige Reize bietet. Dafs Raffael fich ausfchliefslich von malerifchen Intereffen leiten liefs, als er diefe Figur fchuf, die vortrefflich den fonft leeren Raum ausfüllt und belebt, unterliegt keinem Zweifel. Ob in ähnlicher Art die Rückficht auf die künftlerifche Form dem jugendlichen Frauenkopfe hinter dem Orientalen und dem Knaben über ihr ausfchliefslich das Recht auf das Dafein verliehen, oder ob diefe auch inhaltliche Beziehungen in fich bergen, bleibt unentfchieden. Jedenfalls verbinden fie ungezwungen die Pythagorasgruppe mit dem Geftaltenkreife, welcher den Vordergrund links abfchliefst.

Auf den hohen Sockel einer Säule hat ein laubbekränzter bartlofer Mann von liebenswürdig heiterem Ausfehen ein Buch geftellt und lieft in demfelben. Ein Jüngling, hinter ihm ftehend, legt ihm die Hand auf die Schulter und blickt mit in die aufgefchlagene Schrift, von der Seite naht fich ihm ein bärtiger Greis mit einem Knäblein auf dem Arme. Gar mannigfache Deutungen, die eine fo wenig ficher wie die andere, hat diefe Gruppe erfahren, dafs man fich fcheut, die Zahl derfelben noch zu vermehren. Doch kann die Erinnerung an die Stellen in den Schriften Marfilio Ficino's, in welchen er Plotin's Schönheit und Liebenswürdigkeit fchildert, und wie ihm Frauen folgten und Eltern die Kinder zur Erziehung brachten, kaum zurückgedrängt werden. Und Marfilio Ficino's Ideen bildeten die Grundlage für Raffael's Schule von Athen.

Aehnlich wie unten im Vordergrunde entfaltet fich auch oben auf der oberften Stufe zu beiden Seiten der Halle ein reges felbftändiges Leben. Links fteht Sokrates, an der Maske kenntlich, einer Gruppe von fünf Männern gegenüber, welchen er an den Fingern offenbar eine Schlufsfolgerung deutlich macht. Unter den Zuhörern feffeln das Auge befonders der von ganz anderen Gedanken erfüllte Jüngling, der fich auf einen Mauervorfprung mit dem Ellbogen ftützt und das Geficht Platon zuwendet, fowie der fchmucke, jugendliche Krieger, unter welchem wohl das Bild des Alcibiades gedacht ift. Der hinterfte der Zuhörer, ein derber, grobknochiger Mann in kurzgefchürztem Rocke, winkt eifrig ein Paar herbei, welches aus der Ecke hervorkommt und in dem Jüngling, dem über der Haft und Eile der Mantel von der Schulter gleitet, die begeifterte Lernbegierde, in dem älteren, mit der Hand abwehrenden Mann· das Zögern und Zaudern, Unterricht zu empfangen, verfinnlicht.

Für die ganze Gruppe bietet fich die Bezeichnung: Dialektiker, am natürlichften dar. Dann bleibt von den Wiffenfchaften, welche auf die Philofophie vorbereiten nur noch die Phyfik übrig. Sie kann nach der ganzen Anordnung des Bildes nur auf der rechten Seite, der Sokratesgruppe gegenüber, ihren Platz gefunden haben, wo wir als Hauptperfon einen ftattlichen Greis mit langem weifsen Barte vollftändig in einen Mantel gehüllt und einen anderen älteren Mann, der mit verhülltem Kopfe, auf einen Stab geftützt einherfchreitet, wahrnehmen. Doch hat Raffael auf jede nähere Charakteriftik verzichtet, fo dafs

dieſelben nur gleich den anderen Figuren dieſer Gruppe, dem Jüngling, der einen Pfeilervorſprung als Stütze und ſein Knie als Schreibpult benützt, und dem benachbarten Manne, welcher dieſem ruhig prüfend zuſieht, als eine allerdings künſtleriſch überaus wirkſame Staffage anzuſehen ſind.

Raffael hat die Gruppen und Geſtalten nicht gleichmäſsig über die ganze Bildfläche vertheilt; ſie drängen ſich gegen die Ecken und geſtatten in der Mitte einen freien Ueberblick der Treppe. Nur wenige Figuren unterbrechen hier die gerade Flucht der Stufen. Am Fuſse der Treppe ſitzt, auf einen Steinwürfel die Arme aufſtützend, in tiefſtes Nachſinnen verſunken, ein einſamer Denker; auf der zweiten Stufe hat ſich Diogenes gelagert; die dritte ſteigt behend, den Mantelzipfel nach Sitte der Italiener über die Schulter geworfen, ein Jüngling heran, dem Fingerzeige des alten Mannes folgend, der, im Herabſchreiten begriffen, den Fragenden auf Platon und Ariſtoteles verwieſen hat. Die Gründe für dieſe Anordnung laſſen ſich nicht ſchwer errathen. Platon und Ariſtoteles bilden nicht für die handelnden Perſonen den ausſchlieſslichen Mittelpunkt, auf welchen ſich alle beziehen, von welchem ſie die Richtung empfangen. Die Mehrzahl der Gruppen erſcheint vielmehr ſelbſtändig geſtellt und beinahe abgeſchloſſen. Um ſo nothwendiger war es, die beiden Philoſophen für den Beſchauer als die Hauptgeſtalten zu charakteriſiren. Und dieſes geſchah am wirkſamſten ſo, daſs der Vordergrund vor ihnen frei blieb, der Blick des Betrachtenden ohne jeden Aufenthalt ſie trifft. Raffael's Vorausſicht hat ſich glänzend bewährt. Wer vor die Freske tritt, deſſen Auge wird ſtets zunächſt von den Geſtalten Platon's und Ariſtoteles' gefangen genommen, die allein in der Mitte der Halle ſtehen und, obgleich dem Auge am entfernteſten, dennoch der Phantaſie am nächſten erſcheinen; und wenn auch dann die Aufmerkſamkeit den anderen Gruppen ſich zuwendet, bei den Geſtalten des Vordergrundes verweilt und erſt allmählich wieder aufſteigt, am Schluſſe kehrt ſie doch zu Platon und Ariſtoteles zurück, welche die Scene beherrſchen und als die Gröſsten und Mächtigſten der ganzen Gemeinde ſich offenbaren.

In ihrer Nähe hört das Fragen und Schreiben auf, legt ſich das Drängen und Wogen, der Aufruhr der Geiſter. In ehrfurchtsvolles Schweigen gehüllt ordnen ſich ihre Schüler unwillkürlich in zwei Reihen; alle, die begeiſterten Jünglinge, die welterfahrenen Greiſe, beſeelt gleichmäſsig ein Gefühl der Bewunderung und Verehrung ihrer Meiſter. Ariſtoteles, jünger, ſchlanker, lebhafter im Weſen, faſt leidenſchaftlich im Ausdruck, ſtreckt gebietend die Rechte aus, Platon dagegen, ein würdiger Greis mit langem Barte, das Haar wie von Begeiſterung leiſe bewegt, das Gewand in ruhige Falten gelegt, weiſt mit erhobener Rechten zum Himmel empor. Wie erfüllt ſich da das Bild, welches die humaniſtiſche Philoſophie von den beiden Helden entworfen, von Ariſtoteles, der die Natur und das Weſen der Dinge, ihr Maſs und ihre Zahl ergründet und von Platon, der die Gedanken von den natürlichen Dingen zu ihrem Schöpfer, zu Gott, emporführt. Wenn uns noch ein Zweifel über die Herkunft und Grundlage des Bildes geblieben wäre; im Angeſicht dieſer beiden Geſtalten erkennen wir es unwiderleglich: In der Schule von Athen hat Raffael die Ideen des humaniſtiſchen Zeitalters von den aufſteigenden Stufen der Erkenntniſs, von der Harmonie des

Wiffens mit dem religiöfen Glauben, von der Einheit der platonifchen Philofophie mit der Theologie verkörpert. Und jetzt verftehen wir auch Vafari's Befchreibung der Freske. Ihn hatten fpätere Kupferftiche, nach vereinzelten Gruppen angefertigt und mit irrigen Infchriften verfehen, auf eine falfche Fährte geleitet, aber doch nicht völlig gehindert, dafs in feiner Erinnerung der richtige Inhalt des Bildes dämmere. »Die Theologen bringen die Philofophie und Aftrologie mit der Theologie in Einklang« fagt er das eine Mal, und an einer anderen Stelle: »Die Philofophie und die Aftrologie, die Geometrie und die Poefie vereinigen fich mit der Theologie«. Ja, es ift Platon, nach humaniftifchem Glaubensbekenntnifs »der göttliche Platon«, der »Theologe« Platon, welcher als den Gipfel aller Wiffenfchaften, der Arithmetik, Mufik, Geometrie, Aftrologie, Phyfik und Dialektik die Philofophie aufgeftellt und diefe dann mit der Gotteserkenntnifs, der Theologie, vereinigt hat.

* * *

Die vierte Wand foll das Walten des Rechtes verherrlichen. Die Gliederung der Compofition wird hier wie auf der Parnafswand durch ein eingebautes Fenfter beftimmt; aber nicht durch diefes allein. Auch die Natur des darzuftellenden Gegenftandes wirkt einflufsreich auf die Anordnung des Gemäldes. Und fo hat denn Raffael durch die gleiche Befchaffenheit der Wandfläche fich keineswegs veranlafst gefühlt, die Compofition des Parnaffes in den Hauptlinien einfach zu wiederholen, vielmehr dem neuen Werke eine wefentlich verfchiedene Geftalt verliehen. Im Parnafs erblicken wir ein einziges zufammenhängendes Bild, welches fich in dem Halbrund über dem Fenfter bis an die Seite des letzteren herabzieht und erft hier feinen Abfchlufs findet. Die gegenüberliegende Wand zeigt uns drei felbftändige, von einander fcharf getrennte Darftellungen. Ferner, während an allen anderen Wänden der Stanza della Segnatura die idealen Typen und hiftorifchen Vertreter der einzelnen geiftigen Lebenskreife auf das Engfte verknüpft erfcheinen, hat Raffael an der vierten Wand die allegorifche Darftellung von der hiftorifchen gefondert. Im Halbrund über dem Fenfter fchilderte er die Tugenden, welche dem focialen Leben vorftehen, an den beiden Fenfterfeiten aber die zwei wichtigften Acte der Gefetzgebung, durch welche das Dafein der neueren Völker geregelt wurde. Von der Wiedergabe einer begeifterten, zu thätiger Theilnahme angeregten Gemeinde, entfprechend den Gemeinden der Theologen, Dichter und Philofophen, fah er ab. Streitende, im Lehren und Lernen begriffene moderne Juriften zu malen, konnte ihn nur wenig locken; hätte er fich aber auf die grofsen Gefetzgeber der alten Zeiten, auf Mofes, Solon, Lykurg u. f. w. eingefchränkt, fo würde er in der Charakteriftik den anderen Wandbildern zu nahe gekommen fein. Er entfchlofs fich daher zu einem Wechfel im Tone der Schilderung und rettete dadurch nicht allein feinem Werke Frifche und Wahrheit, fondern konnte es wenigftens in den allgemeinen Umriffen mit den übrigen Wandgemälden in Uebereinftimmung bringen. Die allegorifchen Figuren über den beiden hiftorifchen Scenen wecken einen ähnlichen Eindruck wie der Himmel, der fich in der Disputa über den Helden des Glaubens wölbt oder wie Apoll

mit den neun Mufen, welche den Gipfel des Parnaffes einnehmen. Der Befchauer fteigt von der realen Welt zu einer idealen empor.

Das Halbrundbild hat Raffael in einer feiner glücklichften Stunden gefchaffen. Kein fpröder Gedankenftoff war zu überwinden, keine äufseren Anweifungen erft forgfältig von der Phantafie zurechtzulegen und innerlich umzugeftalten. Die wenigen Embleme, deren er zur Charakteriftik der einzelnen Geftalten bedurfte, hatte längerer Gebrauch bereits abgefchliffen. Seine ganze Kraft und Aufmerkfamkeit konnte daher Raffael ungehemmt den künftlerifchen Seiten der Darftellung zuwenden, der Schönheit und Reinheit der malerifchen Formen ausfchliefslich huldigen. Auf einer Marmorftufe, die in der Mitte noch einen erhöhten Sockel trägt, haben fich die drei Tugenden der Stärke, Vorficht und Mäfsigung niedergelaffen. Zunächft zur Linken fitzt die Stärke, das bekränzte Haupt gegen die mittlere Figur zugekehrt, fo dafs Richtung des Kopfes und Haltung des Leibes contraftiren, in der Hand einen ausgeriffenen Eichenftamm (Rovere?) haltend, von dem ein geflügelter Knabe die Früchte zu hafchen fich abmüht, während fein Genoffe auf der anderen Seite von der Bank, auf der er ruht, fich erhebt. Die kluge Vorficht in der Mitte auf erhöhtem Sockel blickt in den von einem Genius ihr vorgewiefenen Spiegel; ein zweiter Genius hält hinter ihr die Fackel empor. Sie trägt einen Januskopf, zeigt vorn die Züge der Jungfrau, hinten, gefchickt durch das Kopftuch vermittelt, jene eines alten bärtigen Mannes und hat die Bruft mit der Gorgomaske gefchmückt. Der Zaum in den weit vorgeftreckten Händen der dritten Geftalt, zu deren Kopf daffelbe Modell fafs, wie zur Madonna aus dem Haufe Alba, deutet die Mäfsigung an. Ein turbanartiges Tuch, mittels einer Binde unter dem Kinn befeftigt, umhüllt das anmuthige Antlitz, ein leichtes Gewand ift um den Oberkörper gelegt. Ihr zur Seite fitzt ein prächtiger Knabe, mit dem Finger nach oben weifend.

Gegen die Haltung der einzelnen Geftalten mag vielleicht das Eine und Andere eingewendet werden können. Die Temperantia mag zu gewaltfam in der Bewegung, die Prudentia nicht belebt genug im Gefichte erfcheinen. Immer wird die Schönheit und Kraft der Formen unfere Bewunderung erregen. Welch' mächtiges Weib ift die Stärke, welcher Schwung geht durch die Zeichnung der Gewänder. Sie find in grofsen Maffen angelegt und bei allem Reichthum der Falten doch einfach und natürlich geworfen. Nichts von einem künftlichen Arrangement und rechnendem Vorbedacht ift zu bemerken, vielmehr empfangen wir den Eindruck, dafs die Frauen, als fie fich niederliefsen, den Mantel, wie es die Freiheit der Bewegung und die Bequemlichkeit der Lage erheifchte, ordneten, hier ihn fallen liefsen, dort den Saum aufzogen und den Zipfel über den Schoofs warfen. Vor allem aber entzückt der äufsere Umrifs der Compofition. Dem Halbkreife, welcher die Fläche einfchliefst, folgend, fteigt auch das Bild in der Mitte empor. Innerhalb diefer allgemeinen Begrenzung werden aber die Geftalten von einer reizenden Wellenlinie umfchrieben, welche bei dem Genius in der linken Ecke beginnt und dann ftetig fteigt und finkt, bis fie auf der rechten Ecke ihren Abfchlufs findet.

Rechts und links vom Fenfter find zwei gleichartige, innerlich wenig bewegte Scenen gefchildert, in welchen wohl die Portraittreue der dargeftellten Perfonen

von allem Anfange das gröfste Intereffe erregte. Auf der fchmaleren linken Fenfterfeite übergiebt Kaifer Juftinian dem Trebonianus das Gefetzbuch. Der Kaifer, in den Purpurmantel gehüllt, den Lorbeerkranz auf dem Kopfe, den Herrfcherftab in der Rechten, fitzt auf einem einfachen antiken Stuhle und reicht dem vor ihm demüthig knieenden Rechtsgelehrten das Buch. Die Enge des Raumes macht die Bewegung des Kaifers unfrei und drängt auch die fechs Männer, welche fein Gefolge bilden, gar zu dicht an einander.

Reicher entfaltet fich der Vorgang auf der anderen, breiteren Seite. Der Papft, der die markigen Züge Julius' II. trägt, thront in einer mit Pilaftern gefchmückten Nifche. Zwei Cardinäle, in Purpur gekleidet, fchlagen den fchweren goldgeftickten Mantel zurück, fo dafs die Arme des Papftes frei hervorkommen. Mit der Rechten ertheilt er den Segen, mit der Linken überreicht er die Decretale dem vor ihm knieenden Advocaten des Confiftoriums. Links im Hintergrunde ftehen zwei Cardinäle, offenbar Portraits aus der Umgebung Julius' II., deren Namen auch Vafari anführt; über dem Kopfe des Advocaten, deffen Typus noch Jahre lang im Gedächtnifs Raffael's haften blieb, werden drei weitere Perfonen fichtbar, ein Mönch mit gutmüthig befchränktem Ausdrucke, dann aber noch zwei Charakterköpfe von echt nationalem Typus, mit energifch gefchnittenen Zügen, aus welchen man eine ganze Gefchichte herauslefen kann.

* * *

In der Zeit von ungefähr drei Jahren war das ganze grofse Werk der Stanza della Segnatura vollendet worden. Das Datum unterhalb des Parnaffes: 1511 giebt doch wohl den Schlufs der Arbeit an. »Und als das Werk fertig war, bezeugte der Papft dem Künftler feine grofse Zufriedenheit«, fagt Varfari, nachdem er die Fresken der Stanza zu Ende befchrieben. Für uns kunftarme Nachgeborene fteigert fich die Zufriedenheit zu kaum begrenzter Bewunderung. Wir wiffen zwar, dafs Raffael auch jetzt noch nicht die volle Höhe feiner Entwickelung erreicht hat und feine Kraft noch immer im Steigen begriffen ift. Wir werden Werke von ihm kennen lernen, in welchen fich ein noch mächtigerer Auffchwung feiner Phantafie, ein noch gröfserer Reichthum, eine noch durchfichtigere Klarheit der Formen offenbart. Trotzdem bewahren die Bilder in der Stanza della Segnatura für uns eine befondere Anziehungskraft. Es ragt eben der Schein eines grofsen Jahrhunderts in diefelbe, es fpricht aus ihnen nicht allein der Künftler, fondern auch alle die prächtigen Männer, welche die Renaiffance zu dem fonnenhellften Sonntag in unferem hiftorifchen Leben gemacht haben. Wir träumen vor Raffael's Fresken noch einmal den Traum der Humaniften durch von dem Bande, das die grofsen Männer aller Zeiten verknüpft, von dem reichen Erbe, welches uns die Antike hinterlaffen, von dem ewigen Frieden der Geifter. Niemals ift es einer Zeit wieder fo gut geworden, dafs ihr Bekenntnifs in fo fchönen Farben und reichen Formen ausgedrückt wurde, niemals machte aber auch eine Zeit die Anwendung der fchönen Farben und reichen Formen fo leicht. Die culturgefchichtliche Bedeutung der Raffael'fchen Fresken fügt immer noch einen neuen Reiz zu ihrem künftlerifchen Werthe hinzu.

Dann aber feffelt uns der Einblick in das ftetige gefunde Wachfen des jungen Meifters. Er hatte einen gewaltigen Sprung gewagt, als er von Florenz nach Rom überfiedelte. Die Kluft zwifchen feinem letzten florentiner Werke und feiner erften römifchen Arbeit ift viel gröfser als der Unterfchied zwifchen feinem erften und letzten römifchen Gemälde. Nachdem aber einmal das Wagnifs gethan und gelungen war, geht er klaren Blickes und feften Schrittes langfam vorwärts. Wir können beinahe an jedem folgenden Bilde feine Fortfchritte bemeffen. Seine Technik wird ficherer; foweit es der arge Zuftand der Fresken erlaubt, bemerken wir, dafs er immer feltener zur Uebermalung al secco greift, die Farben kräftiger nimmt, mit Hilfe derfelben auch zu modelliren lernt. Die Männerköpfe werden markiger, die Frauenleiber mächtiger, die Gewänder wallender. Es ift ein vornehmes, kräftiges Gefchlecht, mit welchem wir auf feinen Bildern immer häufiger und inniger verkehren. Wir fragen nach den Einflüffen, welchen er unterthan wurde und welche den Umfchwung in ihm hervorriefen. Zunächft denken wir natürlich an die Deckenbilder in der Sixtina. Diefe vollendete Michelangelo aber erft, lange nachdem Raffael die Fresken in der erften Stanza fertig gemalt. Sollte Raffael, während Michelangelo noch an der Arbeit war, die Gelegenheit gehabt haben, die Decke in der Sixtina, befonders die Einzelfiguren, auf die es ihm vorzüglich ankommen mufste, eingehend zu ftudiren? Dem widerfpricht Condivi's Bericht. Auch findet fich in Raffael's erften römifchen Fresken keine einzige Figur vor, die man nothwendig und unmittelbar auf Michelangelo's Vorbild zurückführen müfste. Ebenfowenig kann man der Antike einen hervorragend beftimmenden Einflufs zufchreiben. Nur in einzelnen Fällen borgte fich Raffael, wie wir fahen, von ihr Formen und Geftalten. Müffen nun auch die einzelnen unmittelbaren Mufter geleugnet werden, fo wird man defto williger zugeben, dafs die Perfonen, Dinge und Verhältniffe zufammen, Michelangelo und Bramante, die Antike und die Werke der Zeitgenoffen, das grofse Leben in feiner Umgebung auf ihn einwirkten und feine Entwickelung gleichmäfsig förderten. Er entnahm feine Kraft dem Boden, den er betrat.

VII.

Die Stanza d'Eliodoro.

Die Wandgemälde in der Stanza della Segnatura fchneiden fcharf und tief ein in den Entwickelungsgang Raffael's. Selbft das ältefte derfelben fetzt eine vollkommene Wandlung des Anfchauungskreifes und der Formenwelt voraus, und läfst als felbftverftändlich einen durchgreifenden Wechfel im äufseren Leben des Künftlers vorangehen. Eine fo genaue Grenzlinie zwifchen der florentiner und römifchen Periode kann bei den Tafelbildern nicht gezogen werden. Nur langfam verhallen die liebgewonnenen florentiner Stimmungen, und längere Zeit währt es, ehe die neuen römifchen Einflüffe zu unbeftrittener Herrfchaft gelangen. Hier ftöfst man am eheften auf eine Art von Uebergangsftil, welcher nur allmählich in die neue Weife fich einlebt, wenigftens in Einzelheiten an den älteren Gewohnheiten fefthält. Madonnenbilder aus den erften römifchen Jahren geben uns darüber guten Auffchlufs.

Zuerft ändert fich der landfchaftliche Hintergrund. Der Horizont geht zurück, fo dafs das Auge über weite, in leichten Wellen bewegte Flächen ftreift; an die Stelle der mit fpärlichen Bäumen befetzten Hügel treten fchön gefchwungene Bergzüge, antike Ruinen krönen die nächften Höhen oder bilden wohl auch den unmittelbaren Schauplatz des Vorganges. Das liebliche, aber den Eindruck leicht zerfplitternde Einzelleben tritt gegen die charakteriftifchen Linien in der Landfchaft zurück, wie es in Wirklichkeit in Roms Umgebung beobachtet wird. Es wäre wunderbar gewefen, wenn die Zauber der römifchen Natur Raffael nicht alsbald gefangen genommen hätten. Auch im Chriftkind verfpürt man den Einflufs der römifchen Luft. Die Formen werden voller und kräftiger, die Bewegungen kühner und freier; zuweilen erfcheint das Kindesalter Chrifti und Johannes' mit dem Knabenalter vertaufcht, der rundliche Körper in einen anmuthig fchlanken, wie ihn die Nähe der Antike lieben lehrt, verwandelt. Am längften widerfteht der Kopf der Madonna den neuen Anregungen. Selbft nachdem ihr Leib bereits ftattliche und mächtige Formen angenommen und der Künftler gelernt hat, das Gewand in breite Falten zu legen und in grofsen Maffen zufammenzuhalten, bewahrt das Antlitz gern noch die fröhlich holden Mädchenzüge der florentiner Periode. Erft als in Raffael's Colorit neue Grundfätze zur

Herrfchaft gelangten, verfchwand auch aus den weiblichen Köpfen der ältere, auf eine zarte, leichte, auch in den Schatten helle Färbung berechnete Typus.

Es fcheint, dafs Papft Julius felbft mit Aufträgen auf Tafelbilder den Gönnern Raffael's voranging. In die Kirche Sta. Maria del popolo, gleichfam die Familienkirche der Rovere, ftiftete er fein eigenes Portrait und ein Madonnenbild. Beide Werke find fchon frühzeitig und oft wiederholt worden und noch gegenwärtig in einer gröfseren Zahl von Exemplaren vorhanden. Diefe grofse Beliebtheit hat aber bei den zwei Bildern nicht die gleichen Früchte getragen. In Bezug auf das Portrait können wir uns vor Prätendenten, welche den ausfchliefslichen Anfpruch auf Originalität erheben, kaum retten; was das Madonnenbild betrifft, fo haben die zahlreichen Wiederholungen den Glauben, als könnte das feit achtzig Jahren verfchollene Original noch jemals wiedererkannt werden, ftark erfchüttert. Florenz beherbergt die beiden Portraitexemplare, welche fich am eifrigften den Rang ftreitig machen. Gegenwärtig wird von den meiften Kennern das Exemplar in dem Palazzo Pitti als das echte Raffaelwerk betrachtet und die ungleiche Behandlung der einzelnen Theile in dem anderen Exemplare in der Tribuna als ein untrügliches Merkmal des fpäteren Urfprungs hervorgehoben. Doch dachten darüber die Kunftkenner zu anderen Zeiten anders. Auch ein freilich nur ganz äufserlicher Umftand fcheint zu Gunften des Bildes in der Tribuna zu fprechen. Daffelbe ift durch Erbfchaft aus dem Haufe Rovere an die Herzöge von Toscana gekommen, während über die Herkunft des Pittiexemplares nichts ficheres bekannt ift. Doch kann der Stammbaum eines Bildes nicht immer und nicht allein die Entfcheidung treffen und in diefem Falle nicht die Ungleichheit in der Zeichnung und die Trockenheit in der Färbung gänzlich verdecken. Am Ende behält noch Rumohr Recht, welcher die Originalität beider florentiner Exemplare in Zweifel ftellte.

Die von Julius II. in die Kirche Sta. Maria del popolo geftiftete Madonna blieb auf ihrem urfprünglichen Standorte wahrfcheinlich bis 1717, in welchem Jahre fie ein gewiffer Girolamo Lottorio an den Schatz von Loreto verfchenkte. Seitdem führt das Bild den Namen: Madonna di Loreto. Es ift uns weder eine Kunde über das Anrecht des Lottorio an den Befitz des Gemäldes geworden, noch auch wurde jemals das Schickfal des letzteren, feitdem es am Schluffe des vorigen Jahrhunderts aus dem lauretaner Schatze verfchwand, aufgehellt. In Maafsen und Verhältniffen, im Colorit und in Einzelheiten der Ausführung weichen die zahlreichen Copien der Madonna di Loreto vielfach von einander ab; unverändert bleibt aber der Kern der Compofition, das ihnen allen gemeinfame Erbe Raffael's, auf welchem wefentlich der Werth aller Nachbildungen beruht. Die Madonna hebt den Schleier vom ruhenden Chriftkinde, welches, eben erwacht, der Mutter fröhlich die Arme entgegenftreckt. Jofeph, auf einen Stab geftützt, fteht hinter der Madonna und blickt theilnehmend auf den Vorgang.

Raffael hat kein neues Motiv hier verkörpert, in dem zärtlichen Ausdrucke der Madonna, in dem ftrahlenden Gefichte des Chriftkindes, in der Betonung der Seligkeit, welche das unmittelbare Zufammenleben gewährt, florentiner Stimmungen wieder erweckt. Dennoch nimmt man gegen die früheren Schilderungen einen leifen Unterfchied im Tone wahr. Raffael nähert fich dem uralten Devo-

tionsbilde, welches dem Chriſtkinde eine erhöhte Würde verleiht und daſſelbe in den Mittelpunkt der Darſtellung rückt. Nicht als ob die künſtleriſchen Formen gleichfalls wieder auf die alte naive Einfalt zurückgeführt würden. Sie bewahren die vollendete lebendige Anmuth, ſie werden noch in ihrer Kraft und Fülle geſteigert, aber ſie ſtehen nun im freien Dienſte der religiöſen Empfindung und huldigen zwanglos kirchlichen Ideen. Geſchähe dieſes ausnahmsweiſe einmal und das anderemal, ſo könnte der Zufall, welcher die Phantaſie einen Augenblick lang auf dieſen Pfad gelockt, zur Erklärung angerufen werden. Dieſer andächtige Hauch kehrt aber in einer ganzen Reihe von Madonnenbildern wieder; nicht in den Handzeichnungen, in welchen vielmehr noch lange die ungetrübte florentiniſche Lebensluſt nachhallt, wohl aber in den ausgeführten Gemälden. Daſs die äuſsere Beſtimmung derſelben in einzelnen Fällen dazu beitrug, den religiöſen Ton feſtzuhalten, wer möchte es ableugnen? Und die Mehrzahl der frührömiſchen Madonnen Raffael's wurde für Kirchen geſtiftet. Als ebenſo ſicher darf aber auch der Einfluſs der kirchlichen Macht und des kirchlichen Pompes gelten, die ihm in Rom in den würdevollſten Formen entgegentraten und wenigſtens in der erſten Zeit ſeine Phantaſie ſtark färbten. Unwillkürlich gab er den von ihm hier geſchilderten Scenen den Zug des religiöſen Idealismus, welcher in Rom gewiſſermaaſsen zu Hauſe war, jedenfalls den friſchen Ankömmling gewaltig ergriff.

Aus derſelben Stimmung, welcher die Madonna di Loreto entſprungen war, heraus ſchuf Raffael noch die Madonna mit dem Diadem und die Madonna del divino amore; einen verwandten Ton ſchlagen die Madonna del paſſeggio und ſelbſt die Madonna aus dem Hauſe Alba an, welche ſonſt am meiſten den florentiner Bildern ſich nähert und mit der Madonna della ſedia zuſammen das Nachleben florentiner Anregungen in Raffael's römiſcher Periode am ſtärkſten bekundet.

Auf weiche Tücher gebettet ſchläft ſanft und ruhig das Chriſtkind. Der eine Arm hält noch die Lage feſt, welche er bei dem Einſchlummern eingenommen und iſt um das Haupt geſchlungen, den anderen hat der Schlaf gelöſt, ſo daſs er leicht den Leib entlang herabgleitet. Leiſe hebt die knieende Madonna den Schleier von dem Kinde und zeigt es in ſeiner erquicklichen Ruhe, das Bild der Unſchuld und des glücklich harmloſen Friedens, dem Johannesknaben, der, von der Linken der Madonna umfaſst und herangezogen, ihr zur Seite kniet und die Hände zur Andacht gefaltet hat. Dieſe Scene, in eine von antiken Ruinen belebte Landſchaft verlegt, ſchildert die Pariſer Madonna mit dem Diadem. Noch ſtärker als hier tritt in der Madonna del divino amore im Muſeum zu Neapel das Chriſtkind als Mittelpunkt auf. Es ſitzt rittlings auf dem Knie der Madonna, die mit gefalteten Händen zuſieht, wie ihr Sproſſe ſeine erſte ſelbſtändige Handlung als Gottesſohn verſucht und den anbetenden Johannes ſegnet. Der Vorgang würde noch ernſter und feierlicher wirken, wenn nicht Raffael einen Zug eingeſtreut hätte, der uns in die unbefangene Wirklichkeit verſetzt. Dem noch linkiſchen Kinde führt die heilige Eliſabeth, ganz groſsmütterlich in Weſen und Ausdruck, den Arm. So werden wir wieder in das harmlos glückliche Familienleben zurückgeführt, von welchem uns der an das kirchliche Myſterium ſtreifende

Hauptinhalt des Bildes entfernt hatte. Raffael mochte felbft die Empfindung haben, dafs er einen neuen Boden betreten. Selbft das Colorit fucht er dem würdevollen ernften Gegenftande genauer anzupaffen. Er giebt den Halbtönen gröfsere Kraft und Tiefe und läfst Farbengegenfätze ohne Scheu nebeneinander beftehen. Der monumentale Stil fcheint durch, wenn auch die Frescomalerei hier noch nicht ihr unbedingtes Uebergewicht geltend macht.

Im Angeficht der Madonna del divino amore möchte man behaupten, dafs die zukünftige Richtung Raffael's hier ihre Schatten vorausgeworfen habe; hält man fich dagegen die Madonna del paffeggio oder die Madonna aus dem Haufe Alba vor Augen, fo entdeckt man die Unfterblichkeit der florentiner Anfchauungen in Raffael's Phantafie. Von der Madonna del Paffeggio ift, fo fcheint es, die Urfchrift verloren gegangen. Nur die Compofition können wir mit voller Sicherheit auf Raffael zurückführen, während die Ausführung der zahlreich erhaltenen Exemplare in Farben, felbft des berühmteften unter ihnen, welches Lord Egerton in London bewahrt, im beften Falle feiner Werkftatt, meiftens aber viel fpäteren Zeiten angehört. Die Madonna, eine der ftattlichften Geftalten, die Raffael gefchaffen, ergeht fich mit dem Chriftusknaben im Grünen. Ihr begegnet Johannes, der wie gewöhnlich auf ein dünnes Rohrkreuz fich ftützt und ein Lammfell lofe über die linke Schulter herabhängen hat. Er bringt zärtlich fein Geficht dicht an das Geficht feines Altersgenoffen, der aber nicht mehr feinesgleichen ift, und beugt demuthsvoll das Knie, um Chriftus zu huldigen. Dankbar dafür legt ihm die Madonna die Rechte auf das Haupt, während fie mit der Linken den Arm Chrifti umfafst hält und den Knaben leicht an ihren Leib prefst. Gegenüber dem zärtlichen Anftürmen des Johannes erfcheint diefer fefte Halt, welchen die Madonna dem Chriftusknaben gewährt, ein fein erfonnener, dabei ganz natürlicher Zug. So viel Bewunderungswürdiges aber auch fonft die Compofition zeigt: der fchliefsliche Eindruck ift dennoch nicht harmonifcher Natur. Und dabei fieht man noch von Jofephus ab, der feitwärts durch die Büfche fchleicht ohne irgend einen anfchaulichen Antheil an der Handlung zu nehmen. Raffael hat über diefen Heiligen nicht fo arg gefpottet wie Giotto, offenbar aber gleich allen andern Künftlern die Schilderung deffelben wenig dankbar gefunden. Die unvollkommene Befriedigung aber, welche diefes und andere verwandte Bilder gewähren, hängt wohl damit zufammen, dafs fie einer Uebergangsftimmung entfprungen find und aus diefem Grunde noch keine gefchloffenen, einheitlichen Formen aufweifen.

Das Hineinragen in eine andere Welt, ohne in ihr vollkommen aufzugehen, mindert die Wirkung auch der Madonna aus dem Haufe Alba, fo benannt, weil fie eine Zeit lang im vorigen Jahrhundert fich im Befitze der Herzoge von Alba befand. Urfprünglich foll das Bild auf dem Altare einer Klofterkirche (Nocera de' Pagani) im Neapolitanifchen geftanden haben, wogegen aber die Rundform zu fprechen fcheint. Gegenwärtig (feit 1836) gehört es zu den wenig zugänglichen Schätzen der Petersburger Eremitage. Wie lebendig noch der florentiner Geift in Raffael herrfchte, fagen namentlich die Röthelzeichnungen aus, welche das Liller Mufeum (Br. 89, 90) von der Madonna aus dem Haufe Alba bewahrt. Auf der einen Seite des koftbaren Blattes ift die ganze Gruppe und

neben derfelben noch zwei Skizzen zur Madonna della Sedia dargeftellt, woraus erhellt, dafs die beiden Madonnen in ihrem Urfprunge zeitlich zufammenfallen. Die Rückfeite des Blattes zeigt aufser einem halbverwafchenen Entwurfe zu einer Madonna, welche vom Chriftkinde umhalft wird, das Naturftudium für die Figur der Madonna. Zum Modell diente Raffael ein junger Burfche, blofs mit einem Hemde bekleidet, welches hoch über die Kniee hinaufgezogen ift. Da die Beine im Bilde doch verhüllt werden, läfst ihnen Raffael hier unbefangen die männliche Form; bei der Zeichnung des Kopfes dagegen legt er fchon einen madonnenhaften Zug in das Antlitz, den er offenbar dem Modelle nicht ablaufchen konnte, fondern, in feinem fchöpferifchen Denken vorarbeitend, felbftändig erfann, auch im ausgeführten Bilde beibehielt. Diefes führt uns die Madonna in jugendlich anmuthiger Erfcheinung vor, um den Kopf ein leichtes Tuch turbanartig gewunden, den Körper in ein fchwer und wuchtig fallendes Gewand gehüllt. Sie hat fich auf blumenreichem Rafen niedergelaffen und hält in der einen Hand läffig ein Buch, während fie mit der anderen das Chriftkind umfängt, das fich von feinem Sitze im Schoofse der Madonna erhebt, um von dem knieenden Johannesknaben das dargereichte Rohrkreuz zu empfangen. Der Grundton ift in der Madonna Alba (wie in dem gleichzeitigen und vielfach verwandten Kupferftiche Marcanton's: die Madonna mit dem langen Beine) florentinifch. Sieht man aber näher zu, fo entdeckt man nicht allein in Einzelheiten, wie in den Sandalen der Madonna, in den Bergzügen im Hintergrunde der Landfchaft römifche Erinnerungen; noch ungleich ftärker deuten der ernfte Ausdruck des Chriftkindes und die ehrerbietigen Geberden des Johannes die Aenderung in der Auffaffung an, welcher bald auch ein Wechfel im Stile, in der Formengebung und im Colorit folgen follte. Um über diefe letztere Wandlung volle Klarheit zu erlangen, thut es aber Noth, zur Hauptthätigkeit Raffael's zurückzukehren und feine künftlerifche Entwickelung auf dem Gebiete der Frescomalerei, wo fie fich genauer beobachten läfst, zu fchildern.

* * *

Die Arbeiten in den Stanzen wurden, fo lange Julius II. lebte, keinen Augenblick unterbrochen. Gleich nach der Vollendung der Stanza della Segnatura ging Raffael an die Ausfchmückung der anftofsenden Kammer, welche nach dem hervorragendsten Wandgemälde die Stanza d'Eliodoro genannt wird. Vor Raffael hatte hier bereits Piero della Francesca gemalt; doch wurden bekanntlich auf Befehl des Papstes alle Bilder abgefchlagen, um für Raffael's Schöpfungen Raum zu gewinnen. Aehnliche Verhältniffe traten alfo an Raffael heran, wie bei der erften Stanze; ähnliche Fragen wie dort liegen uns auch jetzt wieder zur Löfung vor. Hat fich Raffael durch den älteren Bilderfchmuck ftofflich beftimmen laffen, die Gegenftände der Darftellung im Wefentlichen beibehalten und nur in den Formen diefelben erweitert und vergröfsert? Hat ferner Raffael an den eigenen Compofitionen während der Arbeit keine wichtigen Aenderungen vorgenommen? Reiften fie erft allmählich, oder hat er gleich von allem Anfange den rechten Ton getroffen? Und endlich, wie weit war er von

fremdem Willen abhängig, welchen Antheil haben dritte Perfonen an dem hier verkörperten Gedankenkreife?

Das Material, um auf alle diefe Fragen eine genügende Antwort zu geben, ift nicht fo reichhaltig, als der Anfchein vermuthen läfst. Es hat fich zwar eine lange Reihe von Zeichnungen zu den Fresken in der Stanza d'Eliodoro erhalten; nur wenige zeigen aber die unverfälfchte Handfchrift des Künftlers und können als vorbereitende Stufen zu den angeführten Bildern gelten. Weitaus die Mehrzahl erfcheint als Schülerarbeit, zur Uebung gezeichnet und zuweilen fogar erft lange nach Vollendung der Fresken begonnen. Zwei Umftände treten aufserdem hinzu, die Entwickelungsgefchichte diefes Bilderkreifes fchwierig zu geftalten. Zum erften Male nahm hier Raffael die Mitwirkung eines Schülers, des damals zwanzigjährigen Giulio Romano in gröfserem Mafse in Anfpruch, fo dafs nicht allein die technifche Ausführung, fondern theilweife auch die Erfindung diefem zufällt. Dann aber ftarb, während Raffael in der Stanza d'Eliodoro arbeitete, Julius II. Leo X. beftieg den päpftlichen Thron. Neue perfönliche Wünfche tauchten auf, verlangten Rückficht und zwangen vielleicht Raffael noch nachträglich zu Aenderungen in der Wahl der Gegenftände, in der Anordnung der Bilder. Wenn die Theilnahme des Schülers in die künftlerifchen Formen ein fremdes Element brachte, das nicht immer fcharf ausgefchieden werden kann, fo hat der plötzliche Wechfel in der Perfon des Beftellers den inhaltlichen Zufammenhang der Bilder gelockert oder doch die Einheit aus theilweife neuen Gliedern aufgebaut.

Der Bilderfchmuck vertheilt fich hier wie in der erften Stanze auf Decke und Wände. An der Decke hat Raffael in der Form aufgefpannter Teppiche vier himmlifche Erfcheinungen, von welchen die Bücher des alten Teftamentes berichten, gefchildert: Jehova kündigt Noah die Rettung aus dem über die fündige Menfchheit verhängten Strafgerichte an; ein Engel des Herrn fällt Abraham in den Arm und wehrt ihm, das Opfer Ifaaks zu vollziehen; Jacob fieht im Traum die Himmelsleiter und Jehova fpricht aus dem brennenden Dornbufch zu Mofes. Aehnlichen Erfcheinungen himmlifcher Boten und Zeichen begegnen wir auch auf den Wandgemälden. Als der fyrifche Feldherr Heliodor die Tempelfchätze zu Jerufalem zu plündern fich anfchickte, wurde er, wie das zweite Buch der Maccabäer (c. 2. v. 23) erzählt, durch einen himmlifchen Reiter in die Flucht getrieben. Vor dem heiligen Petrus, welcher dem Papft Leo dem Grofsen zur Seite fchwebte, wich nach der »legenda aurea« der Hunnenkönig aus Italien zurück. Dem zweifelnden Priefter offenbarte fich in Bolfena während des Mefsopfers in der Hoftie der Leib Chrifti. Den heiligen Petrus endlich befreite ein Engel aus dem Kerker, in welchen ihn (Apoftelgefch. 12. cap.) König Herodes geworfen hatte. Durch alle vier Wandbilder weht demnach ein gemeinfamer Zug, in allen greift ein Abgefandter des Himmels in die Handlung entfcheidend ein und führt die Kataftrophe herbei. Die Handlung felbft hat ftets zum Ziele die Befreiung des Glaubens und die Rettung der Kirche. Man könnte daher annehmen, dafs alle vier Darftellungen, wie fie innerlich verwandt find, fo auch äufserlich zu gleicher Zeit erfafst wurden und einem einheitlichen Gedankenkreife den Urfprung verdanken. Die genauere Betrachtung enthüllt aber einen wefent-

lichen Unterfchied zwifchen der Befreiung Petri und den übrigen Wandgemälden. Bei der Befreiung Petri allein ift kein Papft gegenwärtig, während in den anderen Darftellungen ftets der Papft mit feinem Gefolge Platz gefunden hat und eine mehr oder minder bedeutende Rolle fpielt. Scheint es doch, dafs dem Künftler kaum weniger warm an das Herz gelegt wurde, den Papst zu verherrlichen, als die hiftorifchen Vorgänge lebendig und ergreifend auszumalen.

Aus welchem Grunde hat man nur bei dem erfteren Bilde davon abgefehen? Wir erinnern uns, dafs die Meffe von Bolfena, die Vertreibung Heliodor's und die Flucht Attila's nachweislich noch zu Julius' II. Zeiten entworfen wurden. Von dem vierten Bilde ift diefer frühe Urfprung nicht bekannt; im Gegentheile wird angenommen, dafs Leo X. in dem Schickfale des Apoftelfürften das eigene vorgebildet glaubte, in verfteckter Weife in der Befreiung Petri feine Erlöfung aus der franzöfifchen Gefangenfchaft nach der Schlacht bei Ravenna (11. April 1512) verherrlichen wollte und die Rettung Petri aus dem Kerker auf die vierte Wand zu malen befahl. So drängte fich die politifche Anfpielung in die monumentale Kunft ein und erniedrigt die letztere zu einem leichtfertigen Räthfelfpiele. Es geht zwar die Meinung, dafs Leo X. diefe häfsliche Uebung bereits vorgefunden und nichts gethan habe, als das Werk Julius' II. fortzufetzen. Man vermuthet ähnliche Anfpielungen auf Ereigniffe der unmittelbaren Gegenwart auch in den übrigen Bildern der zweiten Stanze. Aber gewifs mit Unrecht. Bei der Vertreibung Attila's fpielte der Papft nach der Legende eine viel mächtigere Rolle als auf Raffael's Gemälde. Der Künftler hat diefelbe entfchieden abgefchwächt. Hätte er diefes gewagt, wenn nicht das hiftorifche Ereignifs fondern der falfche Spiegel in der Gegenwart ihm wäre zur Schilderung aufgetragen worden? Für das Bild Heliodor's hat Vafari nur die Erklärung, dafs der Papft den Geiz aus der Kirche vertreibe; fo wenig ift das politifche Moment darin irgend zwingender Natur, und vollends die Meffe von Bolfena erfcheint frei von allen Anfpielungen auf die Zeitgefchichte. Grade das offene Auftreten des Papftes in allen drei Bildern beweift, dafs es fich um eine harmlofe Huldigung handelte, welche mit der alten Sitte, Porträts in hiftorifchen Scenen anzubringen, zufammenhing. Ueberhaupt, wenn man als Grundlage des ganzen Darftellungskreifes die Rettung der Kirche aus inneren und äufseren Gefahren fefthält, fo bedarf die Wahl der drei einzelnen Bilder keine weitere Rechtfertigung. Sie verkörpern wichtige, bekannte Ereigniffe, welche um ihrer inneren Bedeutung willen in den Prunkgemächern des Kirchenhauptes Platz fanden, die fich zwar in Gegenwart des Papftes abfpielen, aber keineswegs an moderne Vorfälle aus dem Leben des Papftes anfpielen, am wenigften folchen Anfpielungen zu Liebe ausgewählt wurden.

Zu den beiden Umftänden, welche die nachträgliche Einfügung der Befreiung Petri wahrfcheinlich machen, kommt noch der dritte und letzte hinzu, dafs wir, wenn nicht alles täufcht, die Compofition befitzen, welche urfprünglich die Stelle der Befreiung Petri einnahm und erft nachträglich durch diefelbe verdrängt wurde. Die Louvrefammlung bewahrt ein Blatt (Br. 264), in Bifter gezeichnet und mit Weifs aufgehöht, welches längft als der Entwurf zu einem Stanzenbilde erkannt wurde. Es ift keine Originalarbeit Raffael's, giebt aber offenbar eine Compofition

des Meifters wieder und zwar eine Compofition, welche für die Fenfterwand der zweiten Stanze beftimmt war. Das eine beweift die Anordnung der Scene über und zu beiden Seiten eines eingezeichneten Fenfters, welches in den Maafsen vollkommen mit den Fenftern auf anderen Entwürfen für Stanzenbilder übereinftimmt. Für das andere fpricht die Skizze der Meffe von Bolfena auf der Rückfeite des Blattes und die technifche Ausführung, welche mit den übrigen Nachzeichnungen aus der Stanza d'Eliodoro identifch erfcheint. Den Inhalt entlehnte Raffael oder der Theologe, welcher hinter ihm ftand, dem achten Capitel der Apokalypfe: »Sieben Engel traten vor Gott und ihnen wurden fieben Pofaunen gegeben. Und ein anderer Engel trat an den Altar und hatte ein goldenes Rauchfafs und füllte es mit Feuer vom Altar und fchüttete es auf die Erde.« Beinahe wortgetreu gab der Künftler den Schrifttext wieder. Ueber dem Altar fchwebt die Halbfigur Gottes, von fieben Engeln umgeben, welche theils die Pofaunen von ihm in Empfang nehmen, theils diefelben bereits blafen. Vor dem Altar fteht in lang herabwallendem Gewande der Engel mit dem Rauchfafs in der einen, dem Feuer in der anderen Hand. Weiter unten auf der rechten Seite des Fenfters fitzt der bärtige Evangelift mit dem Adler zu feinen Füfsen, an einen Baumftamm angelehnt und von einem kleinen Engel auf das himmlifche Geficht aufmerkfam gemacht, das er nun in fein Buch niederzufchreiben fich eifrig bemüht. Gegenüber dem Evangeliften kniet der Papft, von drei Klerikern begleitet, deren einer die Tiara über fein Haupt hält. Er hat feine Arme auf einen Betftuhl aufgeftützt und nimmt ftaunend theil an der Vifion. Kein Zweifel, dafs in dem Bilde die Zuverficht auf die Macht der Kirche und des Papftthums ausgefprochen werden follte, durch welche die Strafgerichte Gottes befänftigt werden, und fo daffelbe Thema angefchlagen wurde, welches die anderen Gemälde weiterführen, allerdings in einer fo dramatifch bewegten, lebendigen Weife, dafs dagegen das apokalyptifche Bild arg abftach. Das mochte es Raffael leicht machen, nach dem Regierungsantritt Leo's X. einen Wechfel der Compofition vorzunehmen und die Befreiung Petri als viertes Gemälde in die Reihe eintreten zu laffen, zumal da derfelbe Gegenftand bereits von feinem Vorgänger in diefem Gemach, vielleicht fogar an derfelben Wand, gemalt worden war und Raffael nicht nöthig hatte, die politifche Anfpielung in fein Bild hineinzumalen, vielmehr es den Höflingen überlaffen durfte, fie aus dem Gemälde nach Belieben herauszulefen.

* * *

Die Entftehungsgefchichte des Bilderfchmuckes in der Stanza d'Eliodoro giebt auch fchon Auffchlufs über feinen künftlerifchen Werth. Er ift fo ungleicher Art, dafs gegen den Raffael'fchen Urfprung einzelner Gemälde Zweifel laut wurden. Drei der Deckenbilder, deren untergeordnete Bedeutung man allerdings längft zugab, werden von Robinfon, dem hervorragendsten englifchen Kenner Raffael's, diefem förmlich abgefprochen und auf einen Schüler, vielleicht

Giulio Romano, zurückgeführt. Beſtätigt ſich dieſe Meinung, und ſie iſt nur in Bezug auf die Erſcheinung Jehova's im Dornbuſch anfechtbar, ſo bleibt Raffael von dem Vorwurfe frei, eine einfache Scene ganz unbegreiflich ungeſchickt und unverſtändlich angeordnet zu haben. Dieſes iſt der Fall in dem Traume Jacob's, wo die Himmelsleiter, ganz abgeſehen von den wenig zuſagenden Engelsgeſtalten ſo angelegt iſt, daſs ſie der von ihr abgewendete Schläfer gar nicht erblicken kann. Und auch der andere Tadel trifft dann Raffael nicht, daſs er ſich ſelbſt abgeſchrieben habe. Schon Rumohr hat bemerkt, daſs der zweite Engel, welcher den Widder im Arme in wunderlicher Verkürzung vom Himmel »herabwirbelt« in älteren Werken Raffael's (Freske S. Severo, Madonna del baldacchino) wiederkehrt. Was iſt wahrſcheinlicher, daſs der Meiſter ſich ſelbſt kopirt oder daſs ein Schüler das vorhandene paſſende Vorbild genau nachahmt?

Minder willig ſtreicht man auch das dritte Deckenbild, Jehova im Dornbuſch, aus der Reihe der Raffaeliſchen Werke. Mitten aus den Flammen, an welchen der Künſtler die Goldlichter nicht geſpart hat, ſteigt der Herr empor. Ihn begleitet rechts ein ſtattlicher Engel, links aber kniet vor ihm mit verhülltem Geſichte, in demüthig gebeugter Stellung Moſes. In der letzteren Figur läſst ſich doch kaum Raffael's eigenthümliche Empfindungsweiſe, das Maaſsvolle und Würdiggemeſſene verkennen. Ebenſo wenig kann auf der anderen Seite die Abhängigkeit der Jehovageſtalt von dem Typus, welchen Michelangelo in der Sixtina feſtgeſtellt, abgeleugnet werden, und zwar iſt Jehova in dem Bilde der Erſchaffung Adams das Muſter für Raffael geworden. Dieſe Nachahmung ſteht nicht vereinzelt und zufällig da. Auch in dem letzten, durch einen berühmten Stich Marcanton's in weiten Kreiſen beliebten Deckenbilde, der Verheiſsung an Noah, beobachten wir in den Zügen Jehova's das Studium Michelangelo's. Von dieſem erſcheint auch das Motiv der dienenden und stützenden Engel in der unmittelbaren Begleitung Gottes entlehnt. Als das früheſte Beiſpiel des Einfluſſes der Bilder in der Sixtina auf Raffael und als Beweis, wie offen und unumwunden der letztere dem Genius des älteren Meiſters huldigte, beſitzen die Jehovageſtalten an der Decke der zweiten Stanze eine nicht geringe Wichtigkeit. Nur darf man aus derſelben nicht eine bedrückende Abhängigkeit Raffael's von Michelangelo ableiten wollen. Es ſpricht gerade für die freie Sicherheit des erſteren, daſs er einen, wie er erkannte, unübertrefflichen Typus friſchweg borgte und in ſein Werk aufnahm, ohne irgend welche Sorge, dadurch die Einheit ſeiner Schöpfung zu zerſtören oder die Selbſtändigkeit der eigenen Arbeit zu lockern. Und in der That, die entlehnte Figur erſcheint nicht äuſserlich dem Noahbilde angefügt; ſie hat, wie namentlich die Gewandung zeigt, ſich einer Umformung unterwerfen müſſen, um mit den übrigen Geſtalten, dem knieenden Erzvater und der Frau in der Thüre mit den zwei reizenden Kindern, deren raffaeliſchen Urſprung Niemand bezweifelt, in Einklang zu kommen.

Noch viel geringer fällt die Schätzung des antiken Einfluſſes aus, welcher gleichfalls in den Bildern der zweiten Stanze ſich geltend machen ſoll. Bereits Vaſari hat darauf aufmerkſam gemacht, daſs im Attilabilde der Schuppenpanzer des Reiters in der rechten Ecke von einer Figur auf der Trajansſäule entlehnt ſei. Sein Auge hat ihn nicht getäuſcht; er hat aber nicht allein gut, ſondern

ſo ziemlich auch alles geſehen, was an antiken Erinnerungen hier vorkommt. Einzelne Aeuſserlichkeiten, wie z. B. die Rüſtungen, Helme, Waffen, nimmt Raffael von römiſchen Monumenten herüber, die aber den Kern der Compoſition nicht berühren, für die Stilentwicklung des Meiſters völlig gleichgiltig bleiben. Noch ſtand Raffael nicht unter dem Banne der antiquariſchen Strömung, welche auch für die formelle Darſtellung die künſtleriſche Tradition als Richtſchnur empfahl; noch ſah er die Antike als eine andere Natur an, welche dem Künſtler die mannigfachſten Anregungen gewährt, ihn aber niemals einſchränkt und ſeiner Selbſtändigkeit beraubt. Wenn die Wandgemälde in der Stanza d'Eliodoro einen hervorragenden Platz im Kreiſe der Raffaeliſchen Werke einnehmen und gewiſs als ein Knotenpunkt in ſeiner Entwickelung begrüſst werden müſſen, ſo iſt dieſes nicht etwa dem Wiederſcheine der Antike zuzuſchreiben, — ſie ſendet vorläufig nur einzelne kalte Strahlen — ſondern auf die hier vollendete Wandlung des Stiles und der Farbengebung zurückzuführen.

* *
*

Von der Meſſe von Bolſena, von der Vertreibung Heliodor's und der Flucht Attila's haben ſich Zeichnungen erhalten, welche uns frühere Zuſtände der Compoſition vor die Augen bringen und, wie die Gemälde allmählich entſtanden ſind wenigſtens theilweiſe urkundlich belegen. Denn wir beſitzen nicht alle Entwürfe Raffael's zu den Fresken in der zweiten Kammer, z. B. nicht den von Vaſari hochgerühmten Carton zum Heliodorbilde, ſondern nur vereinzelte Blätter, welche der Zufall vor dem Verderben und der Vernichtung gerettet hat. Dieſe Rettung danken wir zumeiſt dem Umſtande, daſs Raffael's Entwürfe fleiſsig als Zeichenmuſter benützt und von Schülerhänden vervielfältigt wurden. So kennen wir von dem Entwurfe zur Meſſe von Bolſena drei Nachzeichnungen, ſämmtlich in Oxford bewahrt, durchaus identiſch in der Ausführung, welche uns das verloren gegangene Original ziemlich erſetzen. Wir erſehen aus denſelben, daſs der Künſtler nicht geringe Veränderungen mit der Compoſition vornehmen muſste, ehe ſie endgiltig feſtgeſtellt war. In dem älteren Entwurfe, welchen uns die drei Oxforder Copien verſinnlichen, geht die Scene, ſoweit man aus der mit geringem Verſtande gezeichneten Architektur ſchlieſsen kann, in der erhöhten Apſis einer Kirche vor ſich, auf dem Gemälde iſt ein halbrunder Raum durch eine Schranke von den übrigen mit Säulen prächtig geſchmückten Theilen des Heiligthums abgeſondert. Die Treppen, die hier und dort zum Altare führen, zeigen doch nicht die gleiche Anlage. Zuerſt traten dem Beſchauer die Stufen ſelbſt, in der ſpäteren Ausführung dagegen die Treppenwangen entgegen. Soweit erſcheint der Wechſel in der Anordnung vollkommen gerechtfertigt. Die veränderte Treppenanlage vergröſserte den Raum am Fuſse der Treppe; der Abſchluſs durch eine niedrige Schranke geſtattete einen weiteren Ausblick in die Säulenhalle und gewährte Gelegenheit, noch einige Figuren anzubringen, welche neugierig über die Schranke hinweg den Vorgang betrachten.

Minder glücklich erfcheint für den erften Anblick eine andere Aenderung. Urfprünglich nahm den Platz am Altare der meffelefende Priefter mit den Chorknaben und Kerzenträgern ausfchliefslich in Anfpruch; der Papft kniete als einfacher Zufchauer auf einer tieferen Stufe links. Das Gemälde ftellt diefen mit dem Priefter auf gleiche Linie, läfst ihn auf der anderen Seite des Altars (rechts) dem Priefter gegenüber vor feinem Betftuhle knien und erhöht dadurch nicht wenig feine Bedeutung. Man kann darin ein höfifches Compliment vermuthen, dem Künftler vielleicht von aufsen aufgezwungen; immerhin mochten ihn aber auch künftlerifche Rückfichten mitgeleitet haben. Der Gegenftand der Schilderung: vor den Augen des zweifelnden Priefters treten Blutstropfen aus der Hoftie hervor und beweifen ihm die Gegenwart des Leibes Chrifti in der Hoftie, liefs fich mit den Mitteln der Kunft gar nicht wiedergeben. Das Wundern und Staunen kann gemalt werden, nicht das Wunder; denn die Verfchiebung der Naturgefetze kann nicht natürlich dargeftellt werden. So wird auch hier nicht das Wunder von Bolfena, fondern nur die Meffe von Bolfena uns vorgeführt, in Wahrheit ein blofses Ceremonienbild, welches der Künftler nach Kräften mit lebendigen Zügen auszuftatten fich bemühte. Dazu paffte aber ganz vorzüglich die ftattliche Papftfigur und das reiche päpftliche Gefolge, welche daher auch ftärker in den Vordergrund gezogen werden, als es in der urfprünglichen Abficht lag. Auch verlangte der Priefter, der nicht die Mitte des Bildes einnimmt, ein Gegengewicht. Sieht man auf die Maffenvertheilung hin den Entwurf an, fo entdeckt man auf den erften Blick, dafs die linke Seite faft leer gegen die rechte erfcheint. Hier drängt fich hinter dem Priefter die Gruppe der erftaunten, lebhaft bewegten Kirchengänger zufammen; dort füllen der Papft und feine vier Begleiter mühfam den Raum aus, dem Altar zunächft find aber nur drei knieende Kerzenträger, alfo lauter untergeordnete Perfonen angebracht. Gerade die glückliche Maffenvertheilung, das Gleichgewicht der Gruppen gehört zu den gröfsten Reizen des ausgeführten Gemäldes, fo dafs man wohl in der Annahme nicht irre geht, der urfprüngliche Entwurf fei mit Rückficht auf die beffere Raumgliederung abgeändert worden.

Links am Altartifche verrichtet der Priefter im reichen Ornate das Mefsopfer. Man fieht ihm, wie fchon Vafari hervorhob, die Furcht und den Schrecken über das Wunder an, das fich vor feinen Augen vollzieht und feinen Unglauben Lügen ftraft. Die Bewegung pflanzt fich nur auf der Seite des Priefters bis zur entfernteften Ecke fort, treibt Wellenkreife, die aber merkwürdiger Weife in der Nähe des Altars weniger mächtig wogen, als in der weiteren Ferne. Hier fcheint die menfchliche Empfindung von dem Banne des Heiligthums frei zu werden und fich offener und rückhaltlofer zu äufsern. Nur einen leichten Eindruck macht das Wunder auf den glaubensftarken Mefsdiener und die drei Kerzenträger in der unmittelbaren Nachbarfchaft des Priefters. Kräftiger wirkt es fchon auf die beiden Männer, die fich über die Brüftung des Schrankenwerkes vorbeugen und fich gegenfeitig auf den Vorgang aufmerkfam machen. In heftigen Aufruhr ift dagegen die Gemeinde am Fufse der Treppe, die zum Altar führt, gerathen. Alt und Jung, Männer und Weiber drängen fich heran, ftrecken die Arme aus, als müfsten fie des Wunderwerkes theilhaftig werden, oder falten die Hände zum

Gebete. Sie alle drücken die höchfte Erregung aus, bis wieder in den am Boden gelagerten Müttern mit ihren Kindern die ruhigere Stimmung wiederkehrt.

Die ganze linke Bildfeite gewinnt aber erft volle Bedeutung durch den Gegenfatz, in welchem die Gruppen rechts zu ihr ftehen. Kaum merklich bewegt erfcheint der Zeuge des Ereigniffes, der Papft, welcher die kräftigen Züge Julius' II. trägt. Sein Blick ift geradeaus auf den Priefter gerichtet, feine mit Ringen gefchmückten Hände zum Gebete gefaltet. Die fouveraine Herrfchaft des Fürften der Kirche und des Glaubens kann nicht eindringlicher gezeichnet werden, als es durch diefe ftolze, felbftbewufste, unerfchütterliche Perfönlichkeit gefchieht. Auch das Gefolge des Papftes, die Kardinäle und Kämmerer im Hintergrunde und die Schweizerwachen, welche am Fufse der Treppe das Knie beugen, lauter prachtvolle, unter fich merkwürdig contraftirende Portraitgeftalten, wahren den höfifchen Anftand und zeigen in Mienen und Geberden eine durchaus maafsvolle Bewegung. Schwerlich hat Raffael, als er den Papft, die Kardinäle und die ganze päpftliche Dienerfchaft in fo würdevoll gemeffener Haltung malte, fich von anderen als künftlerifchen Motiven leiten laffen; ficher aber traf er den rechten Ton defshalb fo vollendet, weil ihm unwillkürlich die Anfchauungen des römifchen Kirchenlebens gute Hilfe boten. An den grofsen Jahresfeften hatte er gar oft die gewaltige Wirkung der päpftlichen Ceremonien erprobt, wie fie die Sinne der Gläubigen beraufchen und ihre Empfindungen entflammen, wie dagegen die thätigen Theilnehmer, die Eingeweihten die vollkommenfte Ruhe und gemeffene Würde bewahren. Diefe Eindrücke, nur aus dem gewöhnlichen Lebenskreife herausgehoben und verklärt, gab Raffael in der Meffe von Bolfena wieder.

* * *

Die Gliederung der Compofition in der Meffe von Bolfena wurde wefentlich durch die bauliche Einrichtung der Wand beftimmt. Ein nicht einmal in der Mitte angebrachtes Fenfter unterbricht die Fläche und läfst die Dreitheilung des Bildes naturgemäfs erfcheinen. Raffael begnügte fich felbftverftändlich nicht mit einer mechanifchen Anordnung der Gruppen, er griff tiefer und machte einen fcheinbar äufserlichen Umftand zur reichen Quelle künftlerifcher Wirkungen. Bereits die Meffe von Bolfena dankt ihre Hauptwirkung dem lebendigen Contrafte der beiden rechts und links vertheilten Gruppen. Am grofsartigften erfcheint aber das feine Abwägen der verfchiedenen Maffen, das Zufammenfchliefsen der Compofition von den beiden Seiten gegen die formale Mitte in dem Wandgemälde ausgebildet, welches die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel in Jerufalem fchildert.

Rumohr und Paffavant heben eine Handzeichnung hervor, die fich im Befitze Savigny's in Berlin befand und als ein früher Entwurf zum Heliodorbilde angefehen wird. Nach der technifchen Befchreibung möchte man fchliefsen, dafs hier keine Originalfkizze des Meifters, fondern das Werk eines Schülers oder doch mindeftens ein ftark überarbeitetes Blatt vorliege. Immerhin dürfte diefe

mit Sepia nachmals getufchte Federzeichnung, wie die Nachzeichnungen der Meffe von Bolfena, einen älteren Zuftand der Raffaelifchen Compofition in den wefentlichften Zügen verfinnlichen. In ihr fehlt noch die Gruppe des Papftes mit feinem Gefolge; auch die Architektur des Hintergrundes unterfcheidet fich noch auffallend von dem prachtvollen Tempelbaue im ausgeführten Gemälde; dagegen find die grofsen Maffen rechts und links, Helidor, vor dem himmlifchen Reiter angftvoll niederftürzend, mit feinen fliehenden Genoffen und auf der anderen Seite die Gruppe der Weiber bereits hier deutlich betont und damit das Charakteriftifche der ganzen Compofition feftgehalten. Ueber die weiteren Entwickelungsftufen der letzteren find wir nicht unterrichtet; doch fagen uns einzelne glücklicher Weife erhaltene Studien (die ausgeftreckte Hand des einen himmlifchen Racheengels, die fchreiende Frau und die Mutter mit ihren Kindern aus der linken Gruppe in Oxford) und ein freilich unbedeutendes Fragment des Cartons (Pferdekopf, ebenfalls in Oxford), dafs der Meifter mit höchfter Anfpannung feiner Kräfte arbeitete und jede Linie mit weifem Vorbedacht zeichnete.

Die Handlung geht im Vorraum des jerufalemifchen Tempels vor fich. Als einen fäulengefchmückten, durch Kuppellicht erleuchteten Hallenbau hatte fich Raffael das jüdifche Heiligthum gedacht. Zwei fchmale halbdunkle Nebenhallen fchliefsen fich der mittleren Haupthalle an, in welcher, an dem Altar knieend, der greife Hohepriefter Onias betet. Der ganze weite Raum vor ihm ift leer, mufste leer bleiben, um dem Auge das blitzesfchnelle Einherbraufen, das plötzliche Anftürmen der himmlifchen Racheboten anfchaulich zu machen. Beinahe wäre es den Tempelräubern gelungen, ihre Beute in Sicherheit zu bringen. Schon haben fie die äufserfte Ecke des Tempels erreicht; da ereilt fie das Schickfal. Ein jugendlicher Reiter in goldener Rüftung, den Mantel wie ein Segel aufgebläht, fprengt gegen ihren Führer, gegen Heliodor an. Ihm zur Seite eilen im Fluge zwei Engel herbei, Ruthen in den Händen fchwingend, die Erde mit den Füfsen kaum berührend. Von der Wucht des plötzlichen Angriffes getroffen, ihm gegenüber völlig wehrlos geworden, läfst Heliodor die goldgefüllte Urne fallen und ift felbft zu Boden geftürzt. Noch hält er die Lanze in der Rechten und mit der Linken ftemmt er fich auf, als wollte er fich erheben. Dem angfterfüllten Blicke fieht man es aber an, dafs er an die Rettung nicht mehr glaubt und im nächften Augenblicke von den Hufen des anfpringenden Roffes zermalmt zu werden erwartet. Raffael hat niemals eine kühnere Figur gezeichnet und eine fo ausdrucksvoll lebendige Geftalt verkörpert. Das Verdienft darf er ausfchliefslich für fich in Anfpruch nehmen; denn diefesmal hat ihm kein Vorbild die Bahn gewiefen, kein antikes Mufter ihn angeregt. Ganz allein durch das Eindringen in die Worte des Textes mit Hilfe feiner Phantafie hat er die Stellung, die Bewegung und den ganzen Charakter Heliodor's gefchaffen. Alles erfcheint fo natürlich und ift doch fo tieffinnig bedacht worden.

Eine ähnliche Kraft und Wahrheit der Schilderung fpricht aus Heliodor's Gefolge. Der Nächfte greift zwar an das Schwert; doch wird er fich nicht zur Wehre fetzen, fondern wie der weit ausfchreitende Fufs, die vorgebeugte Haltung des Körpers zeigen, in der Flucht fein Heil fuchen. Die anderen, vollbepackt, haben kein anderes Streben, als ihre Beute zu bergen. Die Angft und Sorge,

ob es ihnen wohl gelingen werde, prägt fich in den Zügen des einen, der den Kopf dem Reiter zuwendet, aus, zu verdoppelter Eile werden die Plünderer im Hintergrunde angetrieben. Gegenüber dem windesfchnellen Stürmen der himmlifchen Rächer erfcheinen aber ihre Bewegungen ganz lahm und, dafs fie verloren find, dem Befchauer zweifellos.

Den Wiederfchein des wunderbaren Ereigniffes malte Raffael auf der linken Seite. Hier hatte fich ein Weiberhaufen von der Neugierde getrieben oder von der Andacht bewegt, verfammelt. Die vorderften knieen, vereinigen ihr Flehen mit den Gebeten des Hohenpriefters, als fie plötzlich die himmlifche Erfcheinung erblicken und ihre Peiniger in die Flucht gefchlagen wahrnehmen. Gewaltiger Schrecken bemächtigt fich aller. Zu lautem Auffchrei öffnet die eine den Mund, fie wendet den Leib ab, und ftreckt die Arme wie abwehrend aus, während die zunächft knieende Mutter ihre Kinder unwillkürlich zufammenrafft, ein drittes Weib zu fchleuniger Flucht fich kehrt und die weiter hinten ftehenden Frauen in einftimmigem Chore mit der Hand auf die Boten Jehova's und ihre Retter hinweifen. Junge Männer endlich haben den hohen Sockel einer Säule erklommen, um eine beffere Ueberficht der Scene zu gewinnen. So pflanzt fich die Bewegung bis in den Hintergrund und in die Nähe des Altars fort, wo fie wieder in die ftillere andächtige Stimmung übergeht.

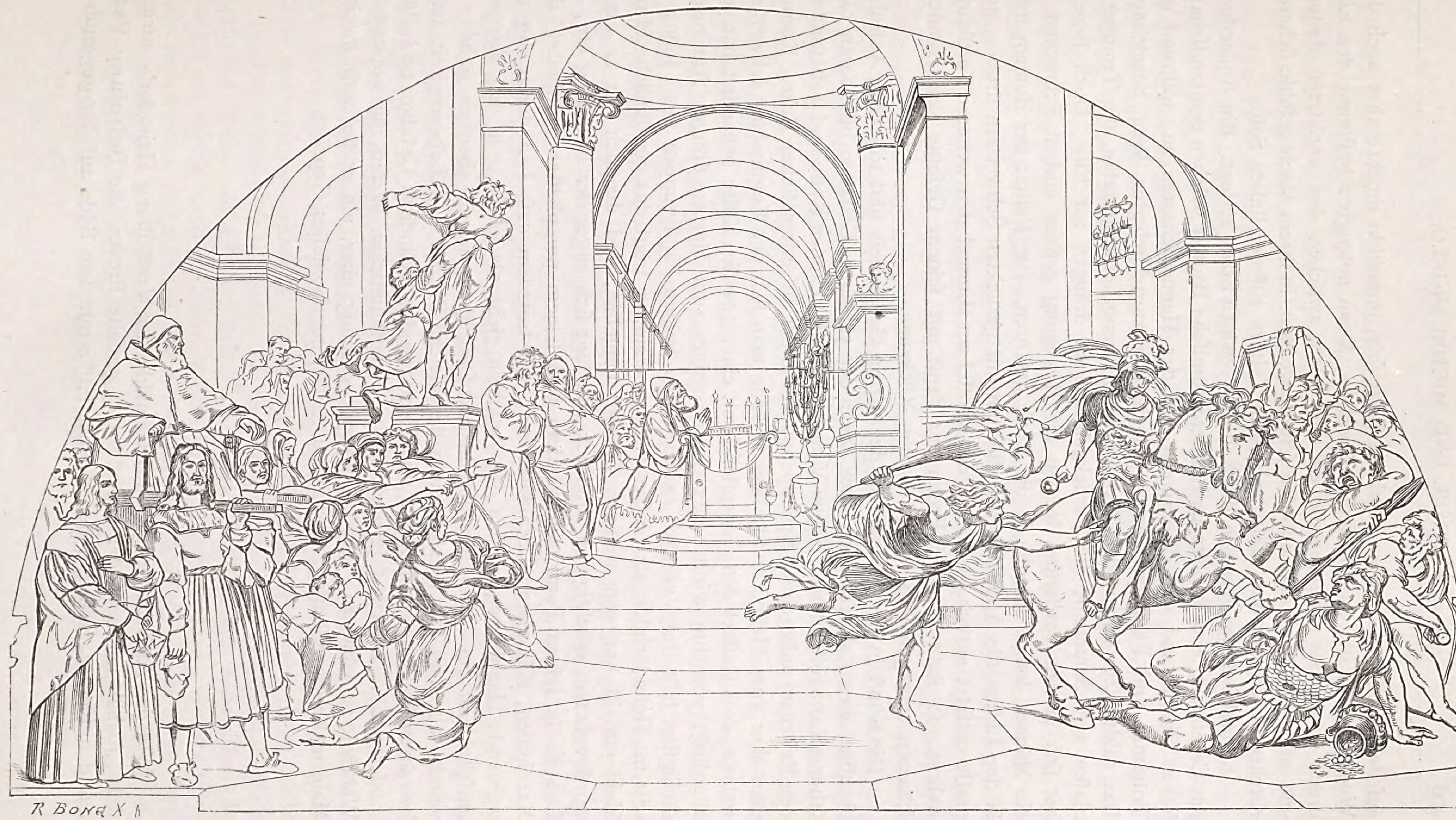
Raffael hat in dem Heliodorbilde ein Werk von unvergleichlicher dramatifcher Kraft gefchaffen. Mit der unmittelbaren Klarheit, wie fie nur den gröfsten Künftlern eigenthümlich ift, wählte er gerade den Augenblick der Handlung, welcher eine vollkommene Ueberficht ihres Verlaufes gewährt und zugleich den Höhepunkt der Verwickelung darftellt. Wir ahnen die vorangegangenen Scenen, wir find Zeugen der Kataftrophe und erhalten auch über den Ausgang unbedingte Gewifsheit. Um fo mehr mufs es auffallen, dafs Raffael durch die Gruppe des Papftes mit feinem Gefolge die dramatifche Wirkung und vor allem die Einheit der Handlung abgefchwächt hat. Julius II., fo möchte man angefichts des Gemäldes behaupten, hat fich felbft aufgemacht, um an dem Triumphe der Kirche über ihre Feinde theilzunehmen. Vier Männer, von welchen der vorderfte die Züge des grofsen Kupferftechers Marcanton befitzen foll, haben den Papft auf dem bei allen päpftlichen Ceremonien üblichen Tragftuhle auf die Schultern gehoben und laffen ihn fo gelaffen und ruhig das Schaufpiel betrachten. Die Sünde gegen die Zeiteinheit fieht jeder Schulknabe. Man will defshalb auch den Künftler entfchuldigen, der nur auf das Geheifs des Beftellers und nur nachträglich die Papftgruppe zugefügt hätte. Wie dann aber, wenn Raffael abfichtlich auf die Zeiteinheit verzichtete und die dramatifche Wirkung feines Werkes von folchen academifchen Vorfchriften und mechanifchen Schulregeln unabhängig glaubte? Das Coftüm, die ganze äufsere Erfcheinung der Papftgruppe ift für uns ein Anachronismus; in die Stimmung des Bildes pafst fie aber vortrefflich. Hätte Raffael nicht diefe Gruppe gefchaffen, fo hätte er eine andere erfinden müffen, in welcher fich in ähnlicher Art die leidenfchaftlichen Empfindungen austönen und der gewaltfamen inneren und äufseren Bewegung der anderen Perfonen ein Gegengewicht gehalten wird. Ift der Papft in der Meffe von Bolfena nicht erft nachträglich eingefchoben worden, — und dafs diefes nicht gefchah,

darf als ziemlich ficher angenommen werden, — fo fehlt auch jeder erhebliche Grund, eine folche fpätere Anfügung in der Vertreibung Heliodor's anzunehmen. Die Wahrfcheinlichkeit, dafs es fchon in den urfprünglichen Compofitionen auf eine Huldigung dem Papftthum gegenüber abgefehen war, fteigt noch, wenn man das dritte Wandbild, die Vertreibung Attila's aus den Gefilden Italiens in feiner allmählichen Entftehung betrachtet.

* *
*

In der Oxfordfammlung und im Louvre werden zwei Zeichnungen bewahrt, welche als Entwürfe zu der Freske gelten. Die Hand Raffael's weift keines der Blätter, beide offenbaren fich vielmehr als Schülerarbeiten, zur Uebung von jungen Künftlern unternommen, doch mit dem Unterfchiede, dafs das Oxfordblatt in der That einen früheren Zuftand der Compofition wiedergibt, während die Louvrezeichnung (Br. 235) trotz ihrer Berühmtheit nichts ift als die freie Umarbeitung des ausgeführten Gemäldes von einer fpäteren Hand und irrthümlich den Raffaelfchen Entwürfen beigezählt wird. Der bis in das feinfte Detail aus der Freske wiederholte landfchaftliche Hintergrund beweift die fpätere Entftehung. Niemals hat Raffael auf einem vorläufigen Entwurfe den Hintergrund mit folcher peinlichen Genauigkeit ausgeführt. Ebenfo zeigen die geradezu barocken Engel in den Wolken und die mühfelig zufammengeftoppelte Gruppe auf der linken Seite, während die ganze rechte Seite nach dem Gemälde copirt erfcheint, dafs der Zeichner zu der Raffaelifchen Compofition noch willkürlich aus der eigenen Phantafie hinzuthat. Für die Entwickelungsgefchichte des Bildes befitzt nur das Oxforder Blatt Bedeutung.

In dem Entwurfe, welcher der Oxforder Zeichnung zu Grunde liegt, hat der Künftler bereits über die allgemeine Anordnung endgiltig entfchieden. Die rechte Seite nimmt Attila mit den Hunnenfchaaren ein. In Einzelheiten, in der Stellung der verfchiedenen Geftalten, im Coftüme liefs Raffael fpäter noch mannigfache Veränderungen eintreten. So fchob er in der Freske den Hunnenfürften mehr in die Mitte und gab der Rüftung der Reiter die antike, den Reliefs der Trajansfäule abgelaufchte Form. Die allgemeinen Umriffe der Gruppe decken sich aber fo ziemlich. Auf der linken Seite des Entwurfes werden ebenfalls wie auf dem Gemälde der Papft und fein Gefolge und darüber in den Lüften die Apoftelfürften fichtbar. Doch mufste fich die Papftgruppe, als es an die Ausführung in Farben ging, eine gröfsere Veränderung gefallen laffen. Der Papft trägt in der Skizze noch nicht die Züge Leo's X., erinnert vielmehr an Julius II., bei deffen Lebzeiten jedenfalls der Gegenftand der Schilderung bereits feftftand. Er wird gerade fo wie der Papft im Heliodorbilde von Kämmerern auf dem Throne einhergetragen, an ihn wendet fich unmittelbar der Hunnenkönig, während in der Freske die erfchreckten Blicke Attila's der himmlifchen Erfcheinung fich zukehren. Für diefe letztere Aenderung war gewifs die künftlerifche Rückficht mafsgebend; die Umwandlung der kirchlichen Prozeffion in einen fürftlichen Reiterzug mag



Die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel. Frescogemälde im Vatican. Rom.

auf den Wunfch des neuen Papftes erfolgt fein, immerhin mochte aber auch der Wunfch, Contrafte zu fchaffen, mitwirken. Denn unleugbar beftimmt den Eindruck des Bildes vorzugsweife der Gegenfatz zwifchen den entfetzten Reitern und wilden Roffen rechts und den felbftbewufsten, in ihrem Machtgefühle ficheren Kirchenfürften und den ruhig trabenden Zeltern auf der linken Seite.

Raffael hat die Scene in die Nähe der ewigen Stadt verlegt. Ein Aquaeduct, das Coloffeum, eine Bafilika und andere römifche Bauten beleben den landfchaftlichen Hintergrund und deuten das Ziel der Hunnenfchaaren an, während die Trümmer und Flammen rechts den bereits zurückgelegten Weg bezeichnen. Das wilde Heer ift aus den Bergen in die Ebene herausgetreten, die Trompeter blafen zum Sammeln, die Zurückgebliebenen drängen zur Eile. Doch bereits hat fich in den vorderften Reihen die Bewegung geftaut und ift Schrecken in die Männer, bange Unruhe in die Roffe gefahren. Der Führer der Hunnen fieht in den Lüften die Apoftelfürften, die ihm mit gezückten Schwertern drohen, und prallt entfetzt zurück. Und wie die Apoftel am Himmel den weiteren Fortfchritt wehren, fo ftellt fich auf Erden der Papft mit feinem Gefolge den Hunnenfchaaren entgegen und zwingt fie zum Rückzuge.

Die Kunft in der Schilderung des wirren Getümmels und tobenden Aufruhrs ift über alles Lob erhaben; auch viele der einzelnen Geftalten offenbaren eine feltene Formvollendung. Schon Vafari rühmt die fchönen Roffe und insbefondere den Reiter im anliegenden Schuppenpanzer in der äufserften linken Ecke. Kommt man aber vom Heliodorbilde her, fo kann man fich der Empfindung fchwer erwehren, dafs Raffael den Gegenftand mit einer gewiffen Kälte behandelt hat, die allerdings vornehm wirkt, aber dafür weniger zum Herzen dringt. Am nachtheiligften fällt der Vergleich zwifchen den beiden Papftgruppen aus. Julius II. tritt im Heliodorbilde als blofser Zufchauer auf, er trägt das gewöhnliche Hauskleid und ift nur von wenigen Dienern umgeben, und dennoch übt er einen würdevolleren, mächtigeren Eindruck und fügt fich enger der Handlung ein, als Leo X. in feinen Pontificalgewändern und feinem pomphaften Hofftaate, den Kardinälen, Kämmerern, Stallknechten, und trotzdem dafs Leo durch die abwehrende Handbewegung fich den Anfchein giebt, als greife er in den Vorgang entfcheidend ein. Die Gegenftände der Darftellung waren eben zu nahe verwandt, als dafs die Wiederholung die gleiche Frifche und Lebendigkeit hätte bewahren können. Raffael war wohl im Stande, Heliodor's Gefolge und dann wieder Attila's Schaaren je nach ihrem eigenthümlichen Wefen mit vollendeter Wahrheit zu fchildern. Die Papftgruppe empfing aber, als er fie zum zweiten Male malte, unwillkürlich ein nahezu fteifes, ceremonielles Gepräge.

* * *

Wie das Attilabild gegen das Gemälde der Vertreibung Heliodor's zurückfteht, fo hält fich auch die zuletzt (1514) gemalte Freske, die Befreiung Petri aus dem Kerker, nicht auf der gleichen Höhe mit dem Bilde auf der gegenüber-

liegenden Fenſterwand, der Meſſe von Bolſena. Die Raumgliederung wurde auch hier zu einer Dreitheilung der Scene benutzt; doch viel äuſserlicher und unorganiſcher als bei den früheren Anläſſen. Im Parnaſs und in der Meſſe von Bolſena wurde der Mittelpunkt der Handlung in den mittleren Theil der Wandfläche über dem Fenſter verlegt. Von dieſem Mittelpunkte breitet ſich die Schilderung zu beiden Seiten des Fenſters gleichmäſsig aus, ſo daſs die Einheit vollkommen gewahrt bleibt. Sie fehlt in dem Bilde der Befreiung Petri, wo wir vielmehr einer Doppelſcene beiwohnen, welche überaus geſchickt in die drei Räume oberhalb und zu Seiten des Fenſters vertheilt iſt, aber natürlich einen geringeren Eindruck übt, als eine geſchloſſene, unmittelbar in ſich zuſammenhängende Darſtellung.

Die obere Mitte der Freske iſt der Wiedergabe des Kerkers gewidmet, zu welchem auf beiden Seiten Stufen führen. Durch ein Gitter blicken wir in das Innere des Gefängniſſes, in welchem der gefeſſelte Petrus auf dem Boden schlafend ruht. Zwei geharniſchte Wächter lehnen ſich rechts und links an die Mauer an. Auch ſie hat der Schlaf umfangen, ſo daſs der im Lichtglanz ſtrahlende Engel unbemerkt ſein Rettungswerk vollbringen kann. Er beugt ſich über den Apoſtel und rüttelt ihn aus dem tiefen Schlummer auf. Die glücklich vollbrachte Befreiung ſehen wir auf der rechten Seite. Der Engel, ebenfalls im hellſten Strahlenlichte, ſo daſs ſein röthliches Gewand über dem Glanze beinahe die Localfarbe verliert, hält den Apoſtel an der Hand und führt ihn die Treppe herab, auf deren Stufen ſich zwei ſchlafende Wächter gelagert haben. Auf der entgegengeſetzten, linken Seite erſcheint die Handlung noch weiter vorgerückt. Die Flucht des Gefangenen iſt bemerkt worden. Ein Wächter, wie alle anderen in blinkendem Helme und Harniſch, eilt die brennende Fackel in der Hand die Stufen hinauf, weiſt mit der Rechten nach dem Kerker hin und weckt mit lauter Stimme die Schläfer. Der eine iſt noch unfähig ſich dem Schlummer zu entwinden; der zweite fährt auf und blickt den Wecker ganz verblüfft und ſeiner Sinne erſt halb mächtig an, der dritte Wächter endlich von dem plötzlichen Fackellichte geblendet, birgt das Geſicht hinter dem vorgehaltenen Arme.

Hätten ſich noch die Skizzen und Entwürfe zu dieſer Freske erhalten — das in Florenz (Br. 512) bewahrte Blatt iſt nur eine ſchwächliche Umarbeitung des Gemäldes von ſpäterer Hand — ſo würden ſie gewiſs ein anderes Ausſehen beſitzen, als die Studien zu früheren Werken. Längſt iſt der Silberſtift aus der Reihe des Werkzeuges verſchwunden, und auch die Feder wird nur zur erſten vorbereitenden Anlage des Bildes verwendet, genügt nicht mehr, mittels ſchraffirter Striche die Hebung und Rundung der Formen anzugeben. Wie der Silberſtift durch den weichen Röthel in den Entwürfen von Einzelgeſtalten erſetzt wurde, ſo trat bei umfaſſenderen Skizzen zur Feder der breite in Sepia getauchte Pinſel ergänzend hinzu. Es gliedert ſich jetzt in Raffael's Phantaſie nicht allein die ganze Compoſition nach gröſseren Maſsen; auch an den einzelnen Gruppen und Geſtalten werden nicht ſo ſehr die Linien als die Flächen, welche durch Licht und Schatten ihre Form gewinnen, betont. Dieſe Weiſe hat Raffael, als er die Befreiung Petri entwarf, um ſo genauer feſtgehalten, als der Eindruck des Gemäldes weſentlich durch den Lichteffect beſtimmt wird. Der Engel iſt von einem

ſo ſtarken Lichtſtrome umgeben, daſs neben ihm die Geſtalt Petri in Halbdunkel gehüllt erſcheint. Der Glanz ſtrahlt von den Rüſtungen der ſchlafenden Wächter wieder; eine ähnliche Spiegelung ruft auf der linken Seite der Fackelſchein hervor, mit welchem ſich das bleiche Mondlicht miſcht. Die Virtuoſität der Holländer darf natürlich in dieſem mit Frescofarben verſuchten Nachtſtücke nicht geſucht werden. Immerhin beweiſen die Lichteffecte eine groſse Gewandtheit und eine feine Beobachtungsgabe des Künſtlers und zeigen das maleriſche Prinzip, welches in der Stanza d'Eliodoro überhaupt herrſcht, am weiteſten entwickelt.

* * *

Der Fortſchritt Raffael's in den Bildern der zweiten Stanze beruht auf dem dramatiſchen Charakter und dem maleriſchen Tone der Schilderung. Unzweifelhaft hängt das eine mit dem anderen zuſammen. Wie die Gegenſtände der Darſtellung in der Stanza della Segnatura nichts dazu beitragen, das Farbenelement im Künſtler zur Entwickelung zu bringen: ſo drängte auf der anderen Seite die energiſche Leidenſchaft, die ſich in der Handlung ausſpricht, im Saale Heliodor's zu kräftiger Anwendung coloriſtiſcher Mittel. Vorbereitet wurde der Umſchwung bereits in dem letzten Gemälde der Stanza della Segnatura; zur vollen Reife aber gelangte der »maleriſche Stil« erſt in den Fresken der zweiten Stanze. Einen beſonders friſchen Glanz zeigt er in der Meſſe von Bolſena; doch überraſcht auch die Heliodorfreske und auf dem Attilabilde die Papſtgruppe durch die vollendet gelungene Löſung ſelbſt ſchwieriger Farbenprobleme. Raffael nahm gegen früher gleich den Grundton tiefer und wärmer. Die an ſich ſchon kräftige Natur der Farbe bringt er durch einen breiten energiſchen Auftrag zur Geltung; er erweitert die Farbenſcala, weiſs durch Contraſte eben ſo gut zu wirken, wie durch leichte, allmähliche Uebergänge; er kennt den Gebrauch der Halbtöne und verſteht das Colorit ſeiner Bilder der Färbung der Dinge in der wirklichen Welt näher zu bringen, durch Entlehnung gefälliger Züge aus derſelben z. B. im Coſtüm den künſtleriſchen Reiz ſogar zu erhöhen. Die einzelnen Geſtalten werden nicht allein in Linien und Umriſſen, in Haltung und Bewegung, ſondern ebenſo ſehr in der Farbe den gröſseren Gruppen eingeordnet, die Gruppen wieder auch durch die Farbenſtimmung in geſchloſſenen Maſſen zuſammengehalten.

Iſt Raffael zu dieſem Wechſel in den Zwecken und Mitteln der Kunſt ganz ſelbſtändig auf dem Wege natürlicher Entwickelung gekommen, oder dankt er die Vermehrung ſeines maleriſchen Vermögens der Entlehnung von einer ihm bis dahin fremden Kunſtweiſe? Die erſtere Annahme trifft ſelbſtverſtändlich bei einem Künſtler von ſo unendlich reicher und umfaſſender Anlage wie Raffael war, zu; doch nur ſo weit, als alles bei einem ſolchen Genius auf Selbſtthätigkeit und eigenem Schaffen beruht. Daſs aber dieſer Umſchwung gerade jetzt in den Jahren 1511—1514 eintrat, muſs dennoch beſonderen günſtigen Einflüſſen gutgeſchrieben werden. Raffael's wunderbare Fähigkeit zu wachſen und ohne Schädigung des Kernes der eigenen Natur eine offene Empfänglichkeit für fremde

Eindrücke zu bewahren und das Brauchbare davon in ſich aufzunehmen, kam wieder glänzend zur Geltung.

Unter dieſen epochemachenden Eindrücken das Studium der Deckenbilder in der Sixtina zuerſt und vorzugsweiſe zu nennen, liegt unmittelbar nahe. Sie wurden vollendet und der Bewunderung der Künſtler offen gegeben, während Raffael in der zweiten Stanze arbeitete; von dem tiefdringenden Einfluſſe Michelangelo's auf Raffael erzählen alte Ueberlieferungen. Ihnen zum Trotze und ungeachtet des dagegen ſprechenden äuſseren Scheines muſs man behaupten, daſs Michelangelo auf die Aenderung des Raffaeliſchen Stiles, welche an den Fresken im Heliodorzimmer wahrgenommen wird, nicht eingewirkt hat, bis zum Jahre 1514 überhaupt die Nachahmung Michelangelo's an keinem gröſseren Werke Raffael's nachgewieſen werden kann. Gerade in der Meſſe von Bolſena und den anderen Gemälden des zweiten Saales nähert ſich Raffael am meiſten dem Bildniſsmäſsigen und verleiht dem Colorit eine beſondere Kraft und Tiefe des Tones. Nun iſt Michelangelo's Stil dem Portraitartigen am meiſten entgegengeſetzt und ein ſtärkerer Nachdruck auf das Farbenelement ſeinen Grundſätzen völlig fremd. Der breite Auftrag, der namentlich an den Gewändern ſeiner groſsen Einzelgeſtalten beobachtet wird, muſs bei Michelangelo aus ſeinem plaſtiſchen Formenſinne abgeleitet werden und hat mit der Raffaeliſchen Luſt, auch einmal dem Colorit eine hervorragende Rolle unter den Kunſtmitteln zu ſchenken, nichts gemein. Für die Richtigkeit der Behauptung, daſs die neue Wendung Raffael's nicht durch die ſtärkere Abhängigkeit von Michelangelo hervorgerufen ſei, dürfen wir überdieſs noch einen klaſſiſchen Zeugen anführen.

Eine Concordanz aller Stellen bei Vaſari, welche ſich auf Raffael und ſein Verhältniſs zu Michelangelo beziehen, überſteigt menſchliche Kräfte. Niemand vermag die zahlloſen Widerſprüche, in welche ſich dieſer Schriftſteller mit der heiterſten Seelenruhe verwickelt, befriedigend zu löſen; wer aber Geduld und Glück beſitzt, wird finden, daſs in den meiſten Fällen Vaſari unter den vielen Irrthümern verſteckt auch die Wahrheit ausſagt und ein richtiges Urtheil fällt. So auch hier. Dadurch, daſs er die Zeiten nicht auseinanderhält, oder um jeden Preis einen urſachlichen Zuſammenhang herſtellen will, oder endlich, daſs er auf Werkſtattgeſchwätz zu viel gab, lieferte Vaſari von den Beziehungen Raffael's zu Michelangelo ein falſches Zerrbild. Einmal aber hat er ſie dennoch richtig erfaſst. Im Leben Raffael's, beinahe am Schluſſe der Erzählung, wo er gleichſam den Entwickelungsgang des Künſtlers überblickt, hebt er die Weisheit deſſelben hervor, der ſich nicht von Michelangelo's Banden umſtricken lieſs, vielmehr ſeiner Natur getreu blieb und welcher nicht durch einen Wettkampf auf ungewohntem fremden Boden, ſondern durch höchſte Anſpannung der ihm eigenen Vorzüge die Meiſterſchaft ſuchte und fand. Vaſari rühmt die reiche Erfindungsgabe Raffaels, die Kunſt der Anordnung und Gruppirung, das feine Maaſs in den Schilderungen, ſo daſs niemals über ein Zuviel oder Zuwenig geklagt werden kann. Auch die Anmuth der Darſtellung, um ſo bewunderungswürdiger, weil ſie mit einer allumfaſſenden Phantaſie verbunden iſt, entlockt dem Biographen gröſstes Lob. Landſchaften mit dem Ausblick in weite Fernen, gefällige Trachten, holde Kinder, ſchöne Frauen, kräftige Männer, ſtolze Soldaten, feurige Roſſe beleben Raffael's

Bilder. Er kann alles malen, von Rüftungen bis zum Mondfchein, vom Frauenkopfputz bis zu Gewittern. Insbefondere erregt die portraitmäfsige Wahrheit feiner Geftalten Staunen und die Kunft des Colorits, durch welche die Figuren bald im Dunkel fich zu verlieren fcheinen, bald kräftig und rund vom Hintergrunde fich abheben. Kein Zweifel, dafs Vafari bei diefer Beurtheilung die Thätigkeit Raffael's in den letzten Jahren Julius' II., feine Fresken in der Stanza d'Eliodoro vorzugsweife vor Augen hatte. Auf diefe Zeit und auf diefe Werke pafst das Bild, welches Vafari von Raffael zeichnet, fo vollkommen, als wäre es im Angefichte der letzteren entworfen worden.

Vafari verneint mit vollem Rechte den Einflufs Michelangelo's auf den Sieg des »malerifchen Stiles« bei Raffael; ob andere Einwirkungen vorhanden waren, fagt er nicht, konnte er nicht fagen, da nichts fo rafch vergeffen und verklungen war, als die wahren römifchen Kunftzuftände der Jahre 1508—1515. Vafari fchrieb unter dem Eindrucke, dafs in Rom Michelangelo's und Raffael's Schule ausfchliefslich herrfchte, alles künftlerifche Leben dafelbft in dem eiferfüchtigen Kampfe derfelben fich aufzehre. So war es in den letzten fünf Lebensjahren Raffael's und noch lange nachher. Bunter und mannigfaltiger dagegen wogte hier das künftlerifche Treiben, als noch Julius II. auf dem Throne fafs und Raffael erft im Auffteigen begriffen war. Aus dem Vatican mufsten die Maler, die vor Raffael und vielleicht anfangs neben ihm hier gemalt hatten, fich zurückziehen. Rom wurde aber deshalb noch nicht leer an felbftändigen Künftlern. Während Raffael in der erften Stanze malte, arbeiteten drei hervorragende Männer in der Villa des reichen Bankherrn Agoftino Chigi, welche fpäter den Namen Farnefina empfing: Baldaffare Peruzzi, Bazzi il Sodoma und Sebaftiano Veneziano, nachmals von feinem Amte Sebaftiano del Piombo genannt. Peruzzi und Sodoma zählen beide zur Sienefer Schule; doch haben fie, insbefondere der letztere, lombardifche Einflüffe auf fich wirken laffen, wodurch ihre technifchen Mittel erweitert wurden, ihr Colorit an Schmelz und Wärme, überhaupt ihre Geftalten an Liebreiz gewannen. Die Fresken diefer beiden Maler in der Farnefina kannte Raffael, als er an die Malerei in der zweiten Stanze fchritt, und mag diefe Kenntnifs nicht wenig zur Aenderung feines Stiles beigetragen haben.

Noch engere Beziehungen walteten zwifchen Raffael und dem dritten Maler in der Farnefina, dem Sebaftiano del Piombo. Er war mit Raffael ungefähr in gleichem Alter und hatte in Venedig mit Giorgione zufammen gearbeitet. Bald nach Raffael kam er nach Rom, um hier fein Glück zu fuchen. Seine erften Arbeiten, um das Jahr 1511 gefchaffen, finden wir in der Farnefina, wo er mythologifche Scenen, theilweife den Metamorphofen Ovid's entlehnt, malte. In diefe Zeit fällt auch Raffael's merkwürdig nahes Verhältnifs zu Sebaftiano, das nächfte, welches jener während feines römifchen Aufenthaltes überhaupt einging. Den Glauben daran raubt uns nicht die feindfelige Gefinnung, welche Sebaftiano bereits nach wenigen Jahren gegen Raffael zur Schau trug. Giftigen Hafs, und der Hafs eines Künftlers birgt noch ein befonderes Gift in fich, hämifchen Tadel, böswillige Verläumdung fchleudert er gegen den letzteren und wird nicht einmal durch den Tod Raffael's verföhnt. Aber gerade die Heftigkeit des Grimmes führt zu dem Schluffe, dafs nicht etwa anfängliche Gleichgiltigkeit und Kälte allmählich

in Abneigung überging, fondern eine gewaltfame Entfremdung eintrat, eine urfprüngliche Freundfchaft in die fchrofffte Feindfchaft umfchlug. Welche Umftände diefen Wechfel herbeigeführt haben, wiffen wir nicht; feft fteht nur die künftlerifche Wechfelwirkung, welche zwifchen ihnen in den erften Jahren Sebaftiano's in Rom ftattfand. Sebaftiano's um diefe Zeit gemalte Bilder gingen die längfte Zeit auf Raffael's Namen, wie z. B. die fogenannte Fornarina oder Beatrice in der Tribuna und, wenn der Violinfpieler im Palazzo Sciarra wirklich Raffael angehört und nicht Sebaftiano, welche letztere Meinung durch das Datum 1518 wahrfcheinlicher gemacht wird, fo hat der Venezianer an Raffael einen überaus verftändigen Anhänger gefunden. So eng wie der Violinfpieler fchliefst fich kein anderes Werk Raffael's an die Weife Sebaftiano's an; doch offenbaren auch die Fresken in der zweiten Stanze und die gleichzeitigen Tafelbilder den Einflufs des venezianifchen Meifters. Nur darf man nicht an eine äufserliche Nachahmung, eine mechanifche Nachfolge denken, fondern mufs die durchfichtig klare, harmonifche Natur Raffael's vor Augen behalten. Er eignete fich nur Wahlverwandtes an und prägte in feiner Phantafie jede fremde Form feiner Art entfprechend um.

* * *

Die befte Probe dafür liefern die beiden Madonnenbilder, welche Raffael in den letzten Jahren Julius' II. fchuf, und in welchen er dem malerifchen Stile zum erften Male ganz frei und vollkommen huldigt. Sie bleiben trotzdem das innerfte Eigenthum des Künftlers, offenbaren nicht einen einzigen Zug, welcher als nichtraffaelifch bezeichnet werden könnte. Die Madonna di Foligno in der vaticanifchen Galerie und die Madonna mit dem Fifche in Madrid find die beiden Werke der Tafelmalerei, welche diefen Wendepunkt in Raffael's Kunft am deutlichften zeigen.

Für einen Kämmerer Julius' II., den aus Foligno ftammenden Sigismondo Conti, hatte Raffael ein Andachtsbild gemalt, welches auf dem Hochaltar der Kirche Araceli auf dem Capitol prangte, fpäter (1565) nach Foligno in eine Nonnenkirche verpflanzt wurde und feitdem den Namen Madonna di Foligno führt. Das fpätere Schickfal theilt die Madonna di Foligno mit den meiften berühmten Tafelbildern Raffael's in Italien. Sie wurde in den franzöfifchen Revolutionskriegen nach Paris gefchleppt, hier von Holz auf Leinwand übertragen, reftaurirt und nach dem Friedensfchlufse nach Italien zurückgebracht. Nur wenigen Werken Raffael's widmet Vafari eine fo eingehende Befchreibung und ein fo begeiftertes Lob, wie der Madonna di Foligno. Wir möchten wünfchen, dafs der hohen Bedeutung des Gemäldes entfprechend auch die Entwickelungsgefchichte deffelben vollftändig vorgelegt werden könnte. Ein Stich Marcanton's, die Madonna in den Wolken, läfst vermuthen, dafs Zeichnungen einzelner Theile des Bildes vorhanden waren; doch hat fich nichts von Skizzen und vorläufigen Entwürfen erhalten, obfchon man mit aller Sicherheit behaupten kann, dafs hier keine im Augenblick fertige Improvifation vorlag. Raffael erkannte fogar die

Nothwendigkeit, auf der Tafel felbft noch Aenderungen vorzunehmen. Die Hand des h. Hieronymus war urfprünglich anders gezeichnet, als wir fie jetzt gewahren. Diefes entdeckte man bei der Uebertragung des Bildes von Holz auf Leinwand, bei welchem Vorgang der Grund der Bildtafel weggehobelt und die unterfte Schichte der Malerei fichtbar wurde. Da zeigte fich, dafs Raffael die Umriffe mit dem Pinfel in brauner Farbe gezogen und die Rechte des h. Hieronymus zweimal gezeichnet hatte. Auch der Kopf des h. Franciscus deutet eine wiederholte Umarbeitung, ein langfames Reifen der Compofition an.

Die Madonna di Foligno geht äufserlich in die Geleife der alten Devotionsbilder zurück. Der Stifter kniet anbetend vor der Madonna, diefe erfcheint nicht als felige Mutter, fondern als einflufsreiche Mittlerin bei Gott. Zu diefem dogmatifchen Elemente gefellt fich noch ein anderer, die künftlerifche Wirkung bedrohender Zug. Es mufste auch der Anlafs, welcher den Stifter zum Danke oder zur Bitte an die Madonna geftimmt, angedeutet werden. Und in der That fehen wir auch auf unferem Bilde im Hintergrunde der Landfchaft ein Meteor oder eine Bombe durch die Luft fchwirren und die Flugbahn durch einen Regenbogen bezeichnet. Den Eindruck des Werkes beftimmen aber dennoch nicht diefe fremdartigen Beziehungen, fondern die Kunft Raffael's, welche auch in das Andachtsbild Wohllaut, Schönheit und Kraft des Ausdruckes brachte.

Die Madonna thront auf Wolken, inmitten einer goldigen Rundung, einer fogenannten Glorie, von einem köftlichen Engelsreigen umgeben. Mit der Linken umfafst fie unter der Schulter das Chriftkind, welches mit einem Beine auf der Wolke, mit dem anderen gekrümmten auf dem Schenkel der Mutter auffusst und wie im Spiele unter das Kopftuch der Madonna fich bergen möchte. Es hat noch ganz feine fröhliche, harmlos unfchuldige Kindernatur bewahrt, wie auch die Madonna faft ausfchliefslich mit ihrem Knaben fich befchäftigt und nur durch die Richtung des Blickes den Zufammenhang mit der unteren Gruppe herftellt. Diefe befteht aus dem Donator und den Schutzheiligen, welche, fymmetrifch geordnet, alle in inbrünftiger Andacht und Verehrung verfunken find. Ueberaus fein erfcheinen das empfindungsreiche Leben der einzelnen Perfonen und die feierliche ernfte Würde des Vorganges abgewogen; es wird der Natur des Gegenftandes nicht die geringfte Gewalt angethan und dennoch die ganze Fülle künftlerifcher Kraft hineingetragen. Auf der linken Seite kniet zunächft im Vordergrunde, den Kopf nach oben gerichtet, der heilige Franciscus, eine Geftalt, von der Rumohr verfichert, dafs Correggio von ihr hätte angeregt werden können. Er hält in der linken Hand ein kleines Kreuz, die rechte breitet er aus, als wäre er zum Empfange des göttlichen Bildes bereit. Hinter ihm fteht, in das Thierfell gehüllt, mit wildzerzauftem Haare, brennenden Auges der Täufer; er blickt aus dem Bilde heraus und weift mit erhobenem Arme auf die Madonna. Gehaltener, mafsvoller bewegen fich die Geftalten der Gegenfeite. Fromm andächtig blickt der greife Hieronymus nach oben und fleht den Segen auf feinen Schützling, den päpftlichen Kämmerer, herab, auf deffen Haupt er feine Hand empfehlend gelegt hat und der neben ihm mit gefalteten Händen betend kniet. Zwifchen beiden Gruppen gerade in der Mitte des Bildes fteht ein nackter Engelknabe, die Widmungstafel vor fich mit beiden Händen haltend, keine blofse Füll-



Louis Schulz delin

Die Madonna mit dem Fische.
Tafelbild. Mufeum del Prado in Madrid.

figur, fondern, in noch höherem Maafse als diefes die Engel am Fufse des Marienthrones auf venezianifchen Bildern oder auch bei Fra Bartolommeo thun, beftimmt, die Gefühls- und Farbenftimmung zu überleiten und zu vermitteln. Ohne diefen prächtigen Engelsjungen, der fo ehrlich neugierig nach oben blickt, dabei aber fich nicht von feinem Platze rührt und fein Amt treu vollführt, würde zunächft eine arge Lücke in der Compofition bemerkbar werden; es möchten aber noch weiter die gefchilderten Empfindungen fich auf fchroffer Höhe bewegen und das Gemüth des Befchauers bedrücken, während fie fo gelöft und wie fanft austönend erfcheinen. Endlich aber hätte durch den Ausfall der Engelsfigur die Farbenharmonie eine fchwere Schädigung erfahren. Wie in der oberen Hälfte des Gemäldes die Maffe des hellen Scheines durch das blaue Gewand der Madonna wirkfam gebrochen wird, fo mufs unten zwifchen dem dominirenden Roth in der Gruppe rechts und den graubraunen Tönen, welche auf der entgegengefetzten Seite herrfchen, eine Vermittlung getroffen werden. Sie wird durch die warme Carnation des Engels erreicht und auf diefe Weife die reichfte Gefammtwirkung erzielt. In packender Gewalt, voll lebendiger Porträtwahrheit und in der tiefen Kraft und dem feinen Schmelz der Farbentöne überragt die Madonna di Foligno weitaus alle früheren Tafelbilder Raffael's. Wie kalt und erkünftelt und des unmittelbaren Lebens baar erfcheint dagegen die Grablegung, welchen Fortfchritt weift namentlich die Farbengebung feitdem auf.

Den malerifchen Standpunkt hält Raffael auch in dem anderen nahezu gleichzeitigen Gnadenbilde, in der Madonna mit dem Fifche, feft. Sie war beftimmt, den Dank für eine glückliche Augenheilung auszufprechen — fo wird wenigftens die Gegenwart des jungen Tobias mit dem Fifche auf dem Bilde ausgelegt — und wanderte aus dem Befitze der Dominicanerkirche in Neapel in jenen eines fpanifchen Vicekönigs, dann (1644) nach Madrid. Die Anordnung des Gemäldes fchliefst fich noch enger dem Herkommen an, als in der Madonna di Foligno. Die Madonna fitzt auf dem Throne, nur um wenige Stufen über den h. Hieronymus und den Erzengel Raphael mit dem jungen Tobias erhöht, die fich zu beiden Seiten des Thrones aufgeftellt haben. Das Chriftkind, halb aufgerichtet, von der Madonna geftützt, hat die Linke auf die Blätter des Buches fallen laffen, welches Hieronymus aufgefchlagen hält und ftreckt die Rechte fegnend dem jungen Tobias entgegen. Nur zaghaft und fchüchtern, unwillkürlich in die Kniee finkend, nähert fich derfelbe dem Chriftkind. Sein Führer, der Engel Raphael, mufs ihn umfaffen und an der Hand leiten, um ihm Muth zu geben. Der Engel begnügt fich nicht mit der mechanifchen Führung. Er hat fein Antlitz zum Chriftkind erhoben und fleht, voll Zärtlichkeit für feinen Schützling, voll frommer Zuverficht zu dem Gottesfohne, diefen um Gnade an. Mit Recht wurde die wunderbare Innigkeit des Ausdruckes in diefer Gruppe als unerreichbar für jeden anderen Maler, ja felbft von Raffael niemals wieder erreicht, gepriefen, aufserdem aber auch die vollendete Harmonie der Farben gerühmt. Wie in der Madonna di Foligno, fo hat auch hier Raffael den Pinfel breit geführt, einen warmen markigen Ton feftgehalten. Dem rothen Gewand des Hieronymus, das fich durch befondere Leuchtkraft auszeichnet, fteht das dunkelgelbe Kleid des Tobias gegenüber. Wie das Roth an Hieronymus durch die gelbbraune Farbe des zu

feinen Füfsen liegenden Löwen ergänzt wird, fo befitzt auch das Gelb an Tobias in dem röthlichen Kleide des Engels einen zufagenden Nachbarton. Temperirt wird die Farbengluth durch den blauen Mantel der Madonna, der wieder durch die warme Carnation des Chriftuskindes gehoben wird. Auch der dumpfgrüne Vorhang im Hintergrunde endlich trägt viel dazu bei, die vorderen Figuren in hellem Lichte erfcheinen zu laffen. Auf den Accord der drei Grundfarben, fo möchte man fagen, hat Raffael die Madonna mit dem Fifche geftimmt.

Aehnlich verfuhr er, als ihm der Cardinal di Santi Quattro, Lorenzo Pucci, 1513 den Auftrag gab, für die Kirche S. Giovanni in Monte bei Bologna ein Altarbild zu malen. Das Werk, der Hauptfchatz der Bolognefer Pinacoteca, zeigt die h. Cäcilia, von vier Heiligen umgeben. Nach einem früheren Entwurfe hat Marcanton die Scene geftochen. Die allgemeine Anordnung hat, wie wir daraus erfehen, Raffael fchon frühzeitig feftgeftellt, in der Wendung der Köpfe, im Charakter und im Ausdruck dagegen, als er das Gemälde ausführte, noch grofse und überaus glückliche Aenderungen befchloffen. Die jugendlich fchöne, chriftliche Schutzgöttin der Mufik — wie wunderbar ift doch und vielfagend die Verwandlung Apolls in die heilige Cäcilia — hat ihr Spiel in Gegenwart der Freunde vollendet. Da tönt der Wiederhall vom Himmel herab. Sechs Engel, auf dem Wolkenrande fitzend, haben die Melodie aufgegriffen und als Gefang weitergeführt. Die Wirkung diefer himmlifchen Mufik fchildert Raffael's Bild.

Unter dem Eindruck der Engelstöne verftummen die Heiligen auf Erden. Cäcilia hält die Orgel nur mechanifch in den Händen und horcht verzückt, Kopf und Augen nach oben gerichtet, auf den Gefang. Ganz anders empfindet der Apoftel Paulus links von ihr den Eindruck. Er ftützt die Rechte auf die linke Hand, welche den Schwertgriff gefafst hält, hat das Kinn in die rechte Hand gelegt, den Kopf geneigt und ift in tiefftes Nachfinnen verfunken. Cäcilia und Paulus erfcheinen beide der wirklichen Welt entrückt, die eine in der Empfindung emporfchwebend, der andere ganz in fich vertieft. In anmuthigem Contrafte zu beiden Geftalten drückt die heilige Magdalena mit der Salbbüchfe in der Hand zur Rechten Cäcilia's die offene Genufsfreude aus. Sie blickt mit ihren grofsen dunklen Augen ruhig aus dem Bilde heraus; eine einfach mächtige Schönheit, welche fich nicht aus dem Gleichmaafs der Empfindungen bringen läfst. In zweiter Linie, fo dafs nur die Köpfe hervorragend wirken, ftehen die Heiligen Johannes der Evangelift und Auguftinus (Petronius?). Sie wenden einander die Gefichter zu und fprechen in ihren Mienen die regfte Theilnahme und eine innere Ergriffenheit aus. Bewunderungswürdig wie die Vollftändigkeit der Empfindungsfcala ift auch die feine Gliederung der Stimmungen. Contrafte bilden die beiden äufseren wie die beiden inneren Figuren, Paulus und Magdalena fowohl wie Johannes und Auguftinus; Contrafte zu einander bilden ferner die beiden Figuren auf jeder Seite, Paulus und Johannes, und dann wieder Auguftinus und Magdalena; wozu dann noch wieder Kreuzungen treten: einerfeits die älteren Paulus und Auguftinus, andererfeits die jugendlichen Magdalena und Johannes.

Gekrönt wird diefe Vertheilung der Charaktere und gut abgewogene Gliederung des Ausdruckes durch die harmonifche Farbengruppirung. Zwar find durch Reinigen, Putzen und fogenanntes Reftauriren die Mitteltöne, die feineren

Uebergänge und der zarte Schmelz des Colorits verloren gegangen, doch erkennt man noch deutlich das von Raffael feftgehaltene Farbenfyftem. Den ftärkften und intenfivften Ton giebt die gelbe mit Gold gefchmückte Tunica der Cäcilia; in Paulus dominirt das Roth des Mantels, durch das grüne Untergewand gehoben; Magdalena's Kleid zeigt eine blau violette Färbung. Die Milderung und Vermittlung der Grundfarben wird durch die beiden Heiligen im Hintergrunde bewirkt, die alfo in Bezug auf das Colorit diefelbe Bedeutung befitzen, wie hinfichtlich des Ausdruckes und der Stimmung.

* *
*

Das Bild der h. Cäcilia hat den Künftler in die Welt der Träume und Vifionen, in eine ihm bisher unbekannte Welt geführt. So realiftifch auch das Beiwerk verkörpert erfcheint, wie z. B. das von der Hand Giovanni's da Udine gemalte Mufikgeräthe zu Füfsen der Cäcilia, fo viel Leben und Kraft auch den einzelnen Geftalten innewohnt: immer bleibt der Gefammteindruck ein myftifch-fymbolifcher. Ein ähnlich gefteigert kirchliches Wefen offenbaren auch die gleichzeitig von Raffael gefchaffenen Madonnen: die Madonna di Foligno und jene mit dem Fifche. In Votivbildern erhalten naturgemäfs erhöhte Empfindungen einen weiteren Raum, kann auf der anderen Seite eine an das Ceremonielle anftreifende fymmetrifche Anordnung nicht umgangen werden. Man darf nicht fagen, dafs Raffael nur auf fremden Anftofs hin, äufserlich fügfam folche Scenen darftellte. Gerade das vielfach Neue reifte feine Phantafie und lockte ihn zu höchfter Anfpannung feiner Kräfte. Auch entdeckte er in jedem Motive Züge, die feiner Natur entfprachen und ihn geradezu heimathlich anwehten. Aber er verdammte feine frühere Richtung nicht. Während er an den dramatifch bewegten Fresken in der Stanze Heliodor's arbeitete, ergreifende Vifionen verkörperte, erhabene Gnadenbilder malte, übermannte ihn die Sehnfucht nach den alten einfachen Gegenftänden der Darftellung, die nichts als Wohllaut und Wonne athmen, den Künftler befeligen und die Befchauer entzücken, die wenig zu fagen fcheinen und doch das Tieffte bedeuten — er fchuf die Madonna della Sedia.

Ein halbes Hundert Kupferftecher und mehr haben ihre Kunft an der Madonna della Sedia verfucht, die Photographie Taufende von Nachbildungen verbreitet. Kein Bild Raffael's ift fo beliebt in weiten Kreifen, kein Werk der neuern Kunft fo gut bekannt. Die in der Liller Sammlung aufbewahrten Entwürfe zur Madonna della Sedia verrathen den gleichzeitigen Urfprung derfelben mit der Madonna aus dem Haufe Alba. Aber auch verwandt im Charakter dürfen fie bezeichnet werden. In beiden klingen florentiner Eindrücke aus. Auch die Madonna della Sedia drückt das innigfte Zufammenleben von Mutter und Kind aus, preift die Freude und Seligkeit der jungen Mutter, wie es fo viele florentiner Madonnen thaten. Nur ift die Madonna della Sedia aus den florentiner Formen in römifche übertragen, und an die Stelle der zarten hellen Schönfarbigkeit der breite malerifche Auftrag getreten. Die Madonna fitzt in einem Stuhle (sedia oder seggiola) und

hält mit beiden Armen ihr Kind umfafst, das fich eng an fie prefst, fein Köpfchen an ihre Wangen zärtlich fchmiegt. Beide blicken aus dem Bilde heraus, die Mutter ftill beglückt, das Kind froh, im weichen Mutterfchoofse geborgen zu fein. An diefe innig verfchränkte Gruppe fchliefst fich noch rechts der kleine Johannesknabe mit dem Rohrkreuze an. Er hat die Hände gefaltet und blickt zu dem Genoffen liebevoll andächtig empor.

Die hohe Vollendung des Bildes wird durch nichts fo anfchaulich gemacht, wie durch die Sage, welche aus dem Kunftwerke entftanden ift. Raffael, fo wird (feit dem vorigen Jahrhundert?) erzählt, fah eines Tages im vaticanifchen Hofe eine Bäuerin mit ihrem Kinde in den Armen fitzen. Entzückt von der wunderbaren Schönheit des Weibes griff er nach dem erften beften flachen Gegenftande, der fich ihm darbot, um Stellung und Züge der Gruppe zu verewigen. Das war zufällig der Boden einer Tonne, und fo kam unwillkürlich die Rundform heraus, in welcher die Madonna della Sedia fich zeigt.

Die Einordnung aller Geftalten in den Rahmen eines Kreifes erfchien fo ungefucht, die Führung der Umriffe in leifen Krümmungen fo wenig gezwungen, dafs man an eine berechnete Abficht nicht glauben mochte. Nur der Zufall, meinte man, zeige fo glückliche Infpirationen. Aus den Entwürfen lernen wir das Werden und Wachfen auch diefer Compofition kennen. Was uns als die Frucht einer augenblicklichen Stimmung, hervorgerufen und begünftigt durch einen glücklichen Anblick, erfcheint, ift in Wahrheit eine allmählich gereifte Schöpfung der Phantafie, bei welcher auch weife Erwägungen mitwirkten. Leugnen läfst fich aber nicht, dafs Raffael felbft zu der erfteren Meinung durch die Fülle des naiven unmittelbaren Lebens verlockt, welche er über die ganze Gruppe ausbreitet. Die Madonna ift in der That an Zügen, Ausdruck und Körperbau eine echte Römerin; auch ihre Tracht, das geftreifte Kopftuch, ferner das in das gefranfte Brufttuch eingewebte Mufter, die Art wie jenes getragen, um die Schultern gewunden wird, zeigt das Weib aus dem Volke. Der Wirklichkeit abgelaufcht und mit köftlicher Wahrheit wiedergegeben erfcheint auch die Haltung des Chriftkindes, fo namentlich das fpielende Zurückbiegen der Zehen des rechten Fufses. Die technifche Ausführung könnte gleichfalls auf den erften Blick zu dem Glauben einer rafchen Improvifation verleiten. Raffael hat die Farbe leicht aufgetragen, die einzelnen Töne einfach ohne weitere Verbindung neben einander gefetzt, oft nur mit einigen wenigen Pinfelftrichen die Formen angedeutet. Dennoch möchte einen argen Irrthum begehen, wer daraus auf eine flüchtige Arbeit fchliefsen würde. Die geniale Sicherheit des vollendeten Künftlers liefs die kurze Arbeit ganze Arbeit werden. Seine Thätigkeit als Frescomaler hatte ihn gelehrt, fich nicht allzufehr auf die Wirkungen des Vertreibens der Farben und des wiederholten Uebergehens der einzelnen Stellen zu verlaffen, fondern die Töne von allem Anfange an feft und bleibend zu bilden. Diefelbe Thätigkeit verbunden mit dem freudigen Eingehen auf den malerifchen Stil hatte ihm den breiten Auftrag, das kräftige Schattiren, die modellirende Färbung nahe gebracht. Allen Gewinn des römifchen Lebens fetzte er ein, um das liebgewordene florentiner Traumbild der Madonna, welche ftill felig das Mutterglück geniefst,

noch einmal zu verkörpern, durch die Anwendung grofsartiger Kunftmittel zu verklären.

* * *

Es ift das letztemal, dafs Raffael in feinen Schöpfungen auf die eigene künftlerifche Vergangenheit zurückkommt, gleichfam einen Rückblick fich gönnt. Seitdem taucht keine Erinnerung an die florentiner Zeiten in feinen Bildern auf, bewegt er fich ausfchliefslich in den Geleifen, welche erft in Rom gelegt wurden. Beinahe gleichzeitig mit diefer Wendung trat auch ein Wechfel in feinem äufseren Leben ein. Papft Julius II. ftarb am 20. Februar 1513.

Mit Fug und Recht darf feine Regierung als der wichtigfte Markftein in der Gefchichte Raffael's wie auch Michelangelo's bezeichnet werden. Julius II. brachte beide Männer in die Höhe; durch die von ihm aufgetragenen Werke gelangten fie erft zu voller Kraft und zur Erkenntnifs ihrer Natur und ihrer Stärke. Man vergleiche Michelangelo's Arbeiten während feines erften Aufenthaltes in Rom (1496—1501) mit den Werken, welche er unter der Regierung Julius' II. fchuf. Gewifs zeigen auch die Sculpturen der älteren Periode die künftlerifche Meifterfchaft des Mannes; aber den wahren Michelangelo, wie er in der Erinnerung der Nachwelt lebt, führen uns doch erft die Fresken in der Sixtinifchen Kapelle vor das Auge. Und vollends, was haben nicht die unter Julius II. verlebten römifchen Jahre aus Raffael gemacht! Ihm war es nicht allein vergönnt, der fchönften Zeit der Menfchheit ein Denkmal zu fetzen und künftlerifch zu verherrlichen, was fchon durch feinen Inhalt die Phantafie auf das Höchfte fpannt und dem Maler begeifterte Luft zu fchaffen einflöfst; er durfte auch alle Anlagen gleichmäfsig ausbilden ohne Gefahr der Einfeitigkeit, ohne die Sorge der Uebertreibung. Das dankte er zunächft feiner Natur, dann aber auch den ihm geftellten Aufgaben, die allumfaffend waren, nach allen Richtungen hin anregend wirkten. Und fo ift denn auch in der Vertreibung Heliodor's oder in der Madonna della Sedia nicht das eine oder das andere, was befonders vollendet erfcheint und reizt und feffelt. Es beruht vielmehr der Eindruck auf dem harmonifchen Zufammenklange aller Kunftmittel.

Soweit find Raffael und Michelangelo unter dem Pontificate Julius' II. gekommen. Die nachfolgende Zeit kann uns die Entfaltung einer vielleicht noch glänzenderen und reicheren Thätigkeit zeigen, aber die überrafchende Gröfse der römifchen Kunft unter Julius II. wird fie niemals befitzen. Die Jahre 1508 bis 1513, in welchen Bramante am S. Peter baute, Michelangelo die Deckengemälde in der Sixtinifchen Kapelle fchuf und Raffael die zwei erften Stanzen malte, find und bleiben das Heldenalter unferer Kunft.

ZWEITES BUCH.

VON LEO X. BIS ZU MICHELANGELO'S TODE.



Louis Schulz delin.

Bildnifs Leo's X. von Raffael. Palazzo Pitti in Florenz.

VIII.

Rom unter Leo X.

Drei Wochen nach dem Tode Julius' II., am 11. März 1513, beftieg der Cardinal Giovanni de' Medici unter dem Namen Leo X. den päpftlichen Thron. Er ftand in feinem achtunddreifsigften Jahre. So jung war noch niemals ein Papft gewefen, keiner auch ein fo vornehmer Herr. Wohl ftanden die Ahnen des mediceifchen Haufes in den Rollen der Wollzunft eingefchrieben und zeigte fich noch der Urgrofsvater, der alte Cofimo, vorfichtig bemüht, die Eiferfucht der Mitbürger, welche über jede perfönliche Ueberhebung murrten, einzufchläfern.

Doch das waren längft vergangene Sachen. Die thatfächliche Gewalt in Florenz war fo oft fchon von einem Gefchlecht der Medici auf das andere übertragen worden, dafs die Familie ein Erbrecht darauf zu befitzen wähnte. Jedenfalls galt fie bereits am Schluffe des fünfzehnten Jahrhunderts in den Dynaftenkreifen Italiens als ebenbürtig. Und nicht in diefen allein. Auch der König von Frankreich, Ludwig XI., begrüfste Lorenzo Magnifico als feinen Vetter. Selbft nach der Flucht des Piero hielten die Anfprüche der Medici auf die Herrfchaft in Florenz die ganze Halbinfel in Athem. Prätendenten gleich, die zwar die Gewalt, aber nicht das Recht auf die Gewalt verloren hatten, traten fie auf und bildeten in ihrer Verbannung einen wichtigen Factor in der italienifchen Politik, mit welchem alle Herrfcher und Staatsmänner der Halbinfel rechnen mufsten. Der Abglanz fürftlichen Anfehens, die wahre Prinzennatur offenbarte fich am ftärkften in dem zweiten Sohne Lorenzo's, in dem nachmaligen Papfte Leo X.

Im Jahre 1475 geboren hatte er kaum die Kinderfchuhe ausgezogen, als ihn bereits die Gunft väterlicher Freunde mit Gefchenken von Abteien und Bisthümern, als wären fie ein Spielzeug, überhäufte. In feinem fiebenten Jahre wurde er zum Abt von Font Doulce und zum Erzbifchof von Aix ernannt; bald darauf folgten die Belehnungen mit den Abteien von Paffignano, Miramondo und Montecaffino. Und noch hatte er das Knabenalter nicht überfchritten, als ihm (1489) vom Papfte Innocenz VIII. der Cardinalshut verliehen wurde. Befitz nahm er zwar nicht gleich von der neuen Würde, weil er noch allerhand nützliche Dinge in der Schule zu lernen hatte. Aber bereits den fiebzehnjährigen Jüngling fah Rom mit gewaltigem Pompe in feine Mauern einreiten, um den ihm gebührenden Platz im Cardinalscollegium einzunehmen. Der Vater gab ihm zahlreiche und kräftige Ermahnungen mit auf den Weg. In Rom, dem „Pfuhle aller Lafter", meinte er, werde ihm bei feiner Jugend ein frommes, gottesfürchtiges Leben doppelt fchwer fallen. Und vielleicht würde fich Lorenzo's Furcht beftätigt haben, wenn nicht das Schickfal den jungen Cardinal eine Zeit lang rauh angefafst und auch den Ernft des Lebens gelehrt hätte. Giovanni theilte mit feinen Brüdern die Verbannung.

Als Franciscanermönch verkleidet entfloh er (1494) aus Florenz, welches fich in wildem Sturme gegen das Haus Medici erhoben hatte. Er nahm natürlich Antheil an den Plänen, welche die Rückkehr der Familie zum Zwecke hatten; doch gewährte ihm feine kirchliche Stellung einen feften Rückhalt und liefs ihn nicht in das abenteuerliche, leichtfertige Wefen eines gewöhnlichen politifchen Verfchwörers verfinken. Eine Reife durch die mittleren Landfchaften Europa's mit elf Genoffen unternommen, gab ihm eine beffere Weltkenntnifs; die ihm während des Pontificates Alexander's VI. aufgezwungene Mufse brachte ihn den literarifchen Intereffen feiner Zeit näher und lehrte ihn den feineren Lebensgenufs fchätzen. Erft in den letzten Jahren Julius' II. trat der Cardinal Medici wieder in den politifchen Vordergrund. Da fich die florentinifche Republik den Gegnern des Papftes zugefellt hatte, fo wandte diefer feine Gunft naturgemäfs den Feinden der Republik zu. Mit den Verbündeten des Papftes, mit den Spaniern unter Cardona's Führung, zog der Cardinal nach Toscana und wurde Zeuge des furchtbaren »sacco di Prato«, einer Plünderung, deren Schrecken noch

lange in der Erinnerung des Volkes haftete, Zeuge fodann des Triumphes feiner Familie, welche nach achtzehnjähriger Verbannung wieder (11. September 1512) heimkehrte und an die Spitze des Gemeinwefens fich ftellte. Auch der eigene höchfte Triumph ftand in unmittelbarer Nähe. Während Giovanni de' Medici mit feinen Verwandten in Florenz befchäftigt war, den guten Willen des leichtbeweglichen Volkes durch glänzende Luftbarkeiten zu gewinnen, den Widerftand der Wenigen, welche für die grofse Vergangenheit der Republik ein befferes Gedächtnifs bewahrt hatten, durch graufame Strafen zu brechen, kam die Nachricht vom Tode Julius' II. Eilig brach der Cardinal nach Rom zum Conclave auf; da ein Leibfchaden ihn am Reiten hinderte, liefs er fich in einer Sänfte tragen. Nur fchwach und kurz war der Wahlkampf. In einer Zeit, welche den Päpften die Gründung und Erhaltung eines mächtigen Fürftenthums zur Aufgabe ftellte, mufsten die meiften Stimmen einem Manne von fürftlichem Anfehen zufallen.

Wie hatte fich doch im Laufe der Jahrhunderte Wefen und Richtung des Papftthums verwandelt! Urfprünglich ftädtifche Bifchöfe von eng begrenzter Macht dankten die Päpfte es dem Schatten des römifchen Imperiums, unter welchem fie fich entwickelten, dafs ihr Einflufs ftetig wuchs, bis er das ganze Reich umfafste. Zur Univerfalherrfchaft ftiegen die Päpfte im Mittelalter empor; an mefsbaren Gewaltmitteln war ihr Befitz zwar gering, eine defto gröfsere Machtfülle legte ihnen der Glaube der Völker in die Hand. Die realiftifchen Anfchauungen, welche feit dem 15. Jahrhundert auftauchten, brachten aber einen empfindlichen Rückfchlag. Der Machtkreis der Päpfte wurde enger gefchnürt vom allgemeinen kirchlichen Boden auf den befonderen politifchen zurückgedrängt. In dem Maafse, als die Päpfte in Europa an geiftlichem Anfehen verloren, vermehrten fie in ihrer unmittelbaren Heimat den weltlichen Befitz. Politifche Päpfte heifsen die Nachfolger Petri im fünfzehnten und fechzehnten Jahrhundert; nicht allein weil politifche Sorgen fie zumeift kümmerten, fondern auch und vornehmlich, weil ihr Anfehen wefentlich auf der Stellung, die fie im italienifchen Staatenfyfteme einnahmen, beruhte. Sie fühlten fich als italienifche Fürften, und wenn fie von ihrer geiftlichen Macht Gebrauch machten, fo gefchah es zu Gunften ihrer fürftlichen Würde. Das that Julius II., daffelbe that fein Nachfolger. Doch waltet zwifchen beiden ein wefentlicher Unterfchied. Julius II. hatte mit Anfpannung aller Kräfte an der Vergröfserung des Kirchenftaates gearbeitet, felbft im hohen Alter die Mühfeligkeiten und Gefahren des Krieges nicht gefcheut. Dadurch kam ein Zug des Gewaltfamen, Hochfahrenden und Stürmifchen in feinen Charakter. Für das Grofse hatte er einen regen Sinn und ein frifches Auge, die kleinen Annehmlichkeiten des Lebens verachtete er. Immer denkt man bei Julius II. an den Emporkömmling, der feine ganze Energie aufbieten mufs, um fich zu behaupten, und keinen Augenblick fefthalten darf und wäre die Lockung noch fo grofs, weil er ftets zum Kampfe gerüftet bleiben mufs. Leo X. dagegen erfcheint im Bilde eines glücklichen Erben, welchen die Vorfahren von der läftigen Sorge des Erwerbes befreit und mit den Mitteln verfehen haben, als liebenswürdiger Verfchwender Freunde zu gewinnen.

Zwei Ausfprüche bezeichnen die Richtung des neuen Papftes am treffendften.

»Lafs uns das Papftthum geniefsen, da es uns Gott befchieden hat,« rief er nach feiner Wahl dem Bruder zu; fein vornehmfter Günftling, der Cardinal Bibbiena, aber fand, dafs zur Vollkommenheit des römifchen Hofes nichts fehle, als die Anwefenheit fchöner Frauen. Jetzt erft gewinnt das Höfifche in Rom eine greifbare Geftalt und wird der Hof zum Mittelpunkte, von welchem alles ausgeht und wohin alles zurückftrebt. Nach Vafari's Erzählung wollte Julius II. mit dem Schwerte in der Hand fich abgebildet fehen. Das mag fchlecht vereinbar erfcheinen mit dem geiftlichen Amte des Mannes, wäre aber gewifs nicht unpaffend für feinen Charakter gewefen. Ein Schwert in den Händen Leo's X. dagegen würde zum Spotte herausfordern. Mit einem Vergröfserungsglafe in der Hand ift er von Raffael dargeftellt, um die Bilder in dem vor ihm aufgefchlagenen Buche genauer betrachten zu können. Das entfpricht beffer feiner Natur: den Schmuck des Lebens und des Geiftes zu geniefsen. Zu einem thatkräftigen Wefen war er überhaupt nicht gefchaffen. Die dünnen fchwachen Beine hatten Noth den dicken Oberkörper zu tragen. Eine fchöne weifse Hand war ihm verliehen worden, die er gern mit Ringen gefchmückt zeigte, den Kopf geftalteten die blöden Glotzaugen, die hohe Röthe, das viele Fett wenig anziehend. Schon der Hang zum Schwitzen, dem er bei feinem Körperbaue unterworfen war, machte ihn arbeitsfcheu. Immer perlten Tropfen vom Antlitz und Nacken, und felbft während der kirchlichen Ceremonien war er unaufhörlich befchäftigt, den Schweifs zu wifchen, Kopf und Hände zu trocknen. Derfelbe Zeitgenoffe, dem wir diefe intimen Schilderungen verdanken, hebt auch das Vergnügen hervor, welches der Papft, obwohl felbft mäfsig, an Gelagen hatte. An den langen Unterhaltungen bei Tifche, nicht felten derb komifcher Art und auf die Verhöhnung der Geladenen gerichtet, fand er das gröfste Gefallen. Aufser den Tafelfreuden war er auch den Jagdfreuden hold; das höchfte Entzücken erregte ihm aber die Mufik. Er wurde nicht müde, Virtuofen anzuhören, ja verfuchte fich felbft in diefer Kunft. Wer ihn zu feinem Gefange begleitete, empfing dafür 100 Ducaten und noch mehr. Denn eine faft unbegrenzte Freigebigkeit zeichnete ihn aus, zum fröhlichen Gewinn der Höflinge, aber zu bitterem Schaden des päpftlichen Schatzes, welchen er ganz ausfchöpfte.

Zu anderen Zeiten, an anderen Orten wäre diefer Mann wahrfcheinlich in wüfter Schlemmerei untergegangen; ein italienifcher Fürft, in Rom und im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts, aus der Familie der Medici wurde durch das Gewicht der Ueberlieferungen und durch die eigene Stellung auch geiftigen Genüffen zugeführt. Ueberdies machten Anlagen und Erziehung Leo X. für die letzteren empfänglich. So zog er denn auch die Poefie in den Kreis feiner Vergnügungen, erfreute fich an Improvifationen, ergötzte fich an theatralifchen Aufführungen und liefs fich von unzähligen Dichtern anfingen. Zum Hofhalte gehörten neben den Poffenreifsern und Spafsmachern, neben den Baraballo's und Fra Mariano's auch ernfte, wirklich poetifch begabte Männer, wie Brandolini und Morone, beide als Improvifatoren in lateinifcher Sprache weit berühmt, letzterer angeblich in dem Raffael'fchen Violinfpieler verewigt, dann der allfeitige Cardinal Bibbiena, als Staatsmann angefehen, als Dichter einer der beliebteften Komödien, der Calandra, weithin bekannt, dann der correctefte aller Lyriker, der Cardinal

Pietro Bembo. Auch Jacopo Sadoleto und Tommafo Inghirami müffen dem poetifch angeregten Kreife, der fich am Hofe Leo's X. fammelte, zugezählt werden, mag auch ihre gröfsere Bedeutung auf wiffenfchaftlichem Gebiete liegen. Zu den feften Gliedern des Hofhaltes gefellten fich endlich noch viele bedeutende Perfönlichkeiten aus anderen Städten Italiens, welche von Ruhmesfehnfucht oder von der Begierde ihr Glück zu machen getrieben, fich kürzere oder längere Zeit in Rom aufhielten. Unter diefen ftrahlt Lodovico Ariofto am glänzendften.

Die Zeit hat die gute Meinung, welche die Menfchen bei dem Antritte Leo's zur Regierung gefafst hatten, als wäre das Reich Minerva's im Anzuge, nur unvollkommen beftätigt. Die gelehrten, insbefondere die antiquarifchen Studien machten in dem Zeitalter Leo's X. allerdings gröfsere Fortfchritte; die rein wiffenfchaftliche Bildung wurde aber nur dürftig gefördert und vollends die Poefie, welche vom Hofe des Papftes angeregt wurde und dort ihre Heimat fand, erwies fich traurig vergänglich. Zwei Umftände vor allen haben die Werthlofigkeit der römifchen Poefie jener Tage verfchuldet. Auch fie blickte auf die Antike als ihr Mufter und Ideal zurück und glaubte in der engften Anlehnung an diefe ihr Heil zu finden. Während aber die bildenden Künfte durch einen ähnlichen Anfchlufs zu vollendeter Reife gelangten, fchmälerte die Poefie dadurch ihre Lebenskraft. Die fchöne Form, der unfterbliche Theil der Antike, liefs fich leicht auf die Architektur, Plaftik und Malerei übertragen, da fie auch hier das hervorragendfte Ziel bildet und, wenn auch nicht unabhängig vom Inhalt und von den Gedanken, doch felbftändiger auftritt, als in der Poefie. Der Widerfpruch, dafs fremdartige Formen zu einem Scheinleben erweckt werden, äufsert fich daher auf dem Gebiete der bildenden Künfte matter und fpäter. Ueberhaupt erfcheinen diefelben, da fie die Verklärung der äufseren Natur bedeuten, empfänglicher für die Nachahmung, als die Poefie und vor allem die Mufik, welche das innere Wefen und Leben des Menfchen in idealer Vollendung fchildern. Je gewaltiger die unmittelbare Wirkung einer Kunft im gegenwärtigen Augenblicke, defto fchwieriger ift die Verknüpfung mit der ferneren Vergangenheit. Wie rafch verhallt die Macht der Töne und tritt die Weife, welche die Urväter entzückte, in vollkommenes Dunkel zurück. Kaum verftändlich, jedenfalls ungeniefsbar, ift die Mufik älterer hiftorifcher Perioden; dagegen welche unzerftörbare Wirkung lebt nicht in den Werken der Architektur! Sie bewegt fich eben ausfchliefslich in äufseren, dem Gefetzeswechfel wenig unterworfenen Formen, während die Mufik die innerlichfte, empfindungsreichfte und darum wechfelvollfte aller Künfte darftellt. Die Fülle und Tiefe der Empfindung und die Innerlichkeit der Poefie find es auch, welche das allzu ftarke Streben nach Aneignung fremder Mufter zu einer Gefahr ftempeln, indem auf diefe Weife nur allzu leicht die unmittelbare, naive Wahrheit gefchädigt wird.

Dafs die römifche Poefie im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts fich ftreng an die alten Mufter hielt, bedarf keiner Entfchuldigung. Sie allein konnte nicht, wo der ganze Strom des italienifchen Culturlebens diefe Richtung einfchlug, einen anderen Weg für fich wählen. Sie fühlte auch gar nicht den Druck, der auf ihr laftete. Erft wir Nachgeborenen erkennen rückfchauend in der Nachahmung antiker Mufter einen wefentlichen Grund ihres Verfalles. Für die Zeit-

genoffen Leo's X. waren die griechifchen und römifchen Dichter nicht mehr die frifch lebendigen Naturen, welche ihrem inneren Drange folgten, wenn fie fangen und im Gefange zunächft ihrer befonderen Perfönlichkeit Luft machten. Der volksthümliche Hauch war verweht, die unmittelbar packende Wirkung verklungen. Als die Incarnation von Regeln und Gefetzen wurden fie von der fpäteren Renaiffance begrüfst. Ihnen diefe Regeln abzufehen, hiefs Verftändnifs und Genufs; nach diefen Gefetzen verftändig zu verfahren, nannte man poetifches Schaffen. So kam allerdings Correctheit in die Sprache — fowohl die italienifche wie die lateinifche empfingen jetzt umfaffende fefte Normen — und Regelmäfsigkeit in die Form; aber das Uebermafs des Erlernten erftickte die Seele und tödtete die Unmittelbarkeit des Gedankens. Diefe Sonette Bembo's und Molza's, diefe Tragödien Triffino's und Rucellai's, diefe nur Hofluft athmenden »deliciae poetarum«, diefe gleichfalls lateinifchen Epopöen Sannazaro's und Vida's klingen wie Poefie, find aber doch nicht wahre Poefie. Sie haben felbft die leifefte Berührung mit dem Volksboden, unerläfslich für die Erhaltung wahrer Lebenskraft verloren, in den Adern ihrer Geftalten ftrömt nicht warmes Blut, fondern ftockt der rothe, künftlich erzeugte Stoff, welchen Anatomen in todte Körper einfpritzen.

Die Malerei und Sculptur werden einige Menfchenalter fpäter von einem ähnlichen Loofe academifchen Verfalles erreicht. Augenblicklich ftanden fie noch in ihrer vollen glorreichen Pracht aufrecht. Denn auch der andere Umftand, welcher die reine Hoheit der Dichtkunft arg gefährdete, fchädigte fie in ungleich geringerem Mafse. Decorationspoefie kannte und liebte eigentlich allein Leo X. Sie follte fein Leben fchmücken, ihm namentlich Unterhaltung gewähren. Mit Vorliebe laufchte er daher den flüchtigen Reimfpielen allzeit bereiter Improvifatoren, die es fo vortrefflich verftanden, durch unerwartete Wendungen zu überrafchen, durch witzige Einfälle zu ergötzen. Den Reiz poetifcher Schöpfungen fuchte er gern durch mufikalifche Begleitung noch wirkfamer zu geftalten. Insbefondere erfreuten ihn theatralifche Aufführungen, ausgeftattet mit allem Glanze, über welchen die kunftreiche Zeit gebot, verbunden mit anmuthiger Mufik und zierlichen Tänzen. In dem Carnevalstreiben, welches Leo X., darin ein echter Medici, von Florenz nach Rom verpflanzt hatte, war auch für die Komödie Platz gelaffen. Denn Leo ermüdete nicht leicht im Vergnügen, konnte im bunteften Wechfel Unterhaltungen aller Art, von rohen Schaufpielen bis zu raffinirten Kunftgenüffen, an fich vorüberziehen laffen, ohne überfättigt zu erfcheinen.

Drei Tage aus dem Carnevalsleben des Papftes fchildert uns ein Zeitgenoffe, der ferrarefifche Gefandte Alfonfo Pauluzzi in einem Briefe (8. März 1519) an feinen Herrn. Den erften Tag füllten Pferderennen und Carouffels aus. Die Schönheit der Pferde, der Reichthum der Reitertrachten, deren Koften der Papft felbft zahlte, weckten die Bewunderung der Befchauer; auch die Kunft, mit welcher fie, in einen maurifchen und einen fpanifchen Haufen getheilt, die Kampffpiele aufführten, gewann grofsen Beifall. Am Abend fammelte fich der ganze Hof, gegen 2000 Perfonen, in der Engelsburg, in den Gemächern des Cardinals Cybo, eines Neffen des Papftes, um der Aufführung der berühmten Komödie Ariofto's: I Suppositi beizuwohnen. Wie diefe Komödie felbft fich ftark an römifche Mufter anlehnte, fo borgte auch die Bühneneinrichtung manche Züge

des antiken Theaters. Ein Halbkreis von Stufen befand fich der Scene gegenüber, deren Decoration Raffael beforgt, vielleicht gar felbft gemalt hatte. Inftrumentalmufik und Gefänge füllten die Zwifchenacte aus, ein Ballet bildete den Schlufs der Vorftellung. Während derfelben hatte der Papft über die oft derben Späfse und zweideutigen Anfpielungen herzlich gelacht, nach derfelben fpendete er den apoftolifchen Segen. Nur wenige Zuhörer waren geduldig genug, auf denfelben zu warten, drängten vielmehr mit folcher Haft hinaus zu den Speifefälen, dafs Arme und Beine in Gefahr geriethen. Am zweiten Tage wurde ein Stiergefecht abgehalten. Drei Menfchen blieben todt liegen, fünf Pferde wurden verwundet. Der Abend brachte abermals eine Komödie. Sie gefiel aber fo wenig, dafs der Papft befahl, nicht wie gewöhnlich mit einem maurifchen Tanz das Feft zu fchliefsen, fondern zur Strafe den armen Teufel von Dichter, einen Mönch, zu prellen. Und nachdem er geprellt war, wurde ihm noch das Gürtelband zerfchnitten, dafs die Hofen herabhingen, und mit der flachen Hand fo viele Hiebe verfetzt, dafs er zur Linderung der Schmerzen Pflafter auf den wunden Leib auflegen mufste. Ueber diefen Spafs lachte der Papft weidlichft. Die Beluftigungen des dritten Tages beftanden aus einem Ringftechen und einem Büffelrennen.

In diefer anfchaulichen Carnevalsfchilderung feffelt unfere Aufmerkfamkeit am meiften die Theilnahme Raffael's an der Bühneneinrichtung. Gar fchön waren, fo verfichert Pauluzzi, die Durchblicke und Perfpectiven, welche Raffael für das Theater in der Engelsburg entworfen hatte. Und Raffael war nicht der einzige grofse Künftler, welcher für folche Zwecke verwendet wurde. Das Jahr vorher hatte Cardinal Bibbiena zu Ehren der in Rom anwefenden Markgräfin Ifabella von Mantua feine Komödie Calandra aufführen laffen. Die Decorationen malte Baldaffare Peruzzi, der fich bei diefem Anlaffe felbft übertraf und nach Vafari einen architektonifchen Profpect fo reich und fchön fchuf, dafs man nicht den taufendften Theil davon fchildern könne. Alfo auch die bildenden Künfte wurden vom Papfte gern zum heiteren Schmucke feines Lebens verwendet und ähnlich wie die Poefie den flüchtigen Unterhaltungen dienftbar gemacht. Darin liegt nichts Tadelnswerthes. Die unerfchöpfliche Fülle vorhandener Kunftkräfte geftattete ihre verfchwenderifche Ausbeute; überdiefs entfprach es vollftändig den Sitten der Renaiffance, dem Einfluffe der Kunft die weiteften Kreife zu öffnen und felbft die gewöhnlichften Handlungen des Lebens oder nur flüchtige unbedeutende Vorgänge mit künftlerifchem Scheine zu umkleiden. Wir finden es ganz charakteriftifch für den feinen Formenfinn der Renaiffance, dafs z. B. der alte Nicola Nicoli nur aus künftlerifch gefchmückten Gefäfsen afs, und bewundern die Zeit, welche einen Brunellesco die Gerüfte für Illuminationen bauen fah. Und ebenfo erfcheint Leo X. nur beneidenswerth, dafs er felbft für blofse Decorationsmalereien über Männer wie Raffael und Peruzzi verfügen konnte, vorausgefetzt, dafs er auch grofse monumentale Aufgaben für fie bereit hielt, an der freien Löfung derfelben fie wenigftens nicht hinderte.

Leo X. trat das reiche Kunfterbe Julius' II. an. Welche Förderung gewannen unter feiner Regierung die bereits von feinem Vorgänger begonnenen Werke: der Bau der Peterskirche, die Fresken in den Stanzen, der malerifche Schmuck der Sixtinifchen Kapelle? Welche gröfseren Kunftdenkmale hat fein Wille in das Dafein

gerufen? Der Ruhmesglanz, der an dem Namen Medici haftet, die alte Ueberlieferung, welche in Leo X. den verftändnifsvollen Gönner aller grofsen Künftler begrüfst, laffen fcheinbar keine andere Antwort zu, als dafs Leo X. in glorreicher Weife fortfetzte und vollendete, wozu Julius II. den erften Anftofs gegeben hatte.

* * *

Die Thatfachen fprechen ein anderes Urtheil aus. Den Sanct Petersbau, welchen Julius II. nicht grofs und gewaltig genug im Geifte fchauen konnte, wünfchte Leo X. in einfachen Verhältniffen errichtet und womöglich noch zu feinen Lebzeiten vollendet zu fehen. Die Behauptung, dafs Bramante's Entwurf Fehler in fich berge, die einzelnen Theile in demfelben nicht übereinftimmen, war offenbar nur ein Vorwand, um den veränderten Entfchlufs zu bemänteln. Und wenn man diefen Wechfel der Gefinnung nicht zur entfcheidenden Grundlage des Urtheiles annehmen will — die leidige Geldnoth kann ja denfelben dem fonft kunftfreundlichen Papfte aufgezwungen haben — fo mufs an die Stellung Leo's zu Raffael's Stanzen erinnert werden. Auch das perfönliche Andenken Julius' II. wird in den von ihm angeregten Kunftfchöpfungen gefeiert. An der Decke der Sixtinifchen Kapelle prangt nicht allein (unter der Figur des Zacharias) fein Wappen, Michelangelo bildete überdies das Ornament, welches die einzelnen Felder einrahmt, aus dem Laube und den Früchten der Eiche (rovere) zur Erinnerung an den Namen des Papftes. In der Stanza d'Eliodoro begrüfsen wir zweimal das Portrait Julius' II. Doch niemals fchiebt fich feine Perfon zudringlich vor, oder erfcheint die Abficht auf eine grob höfifche Huldigung gerichtet. Es ift daher auch keinem Menfchen eingefallen, die Stanza d'Eliodoro als das Juliuszimmer zu bezeichnen. Will man aber für die unter der Regierung Leo's X. gefchmückte Stanze einen zufammenfaffenden Namen wählen, fo eignet fich keiner fo gut wie: das Leozimmer. Aus dem Leben älterer Päpfte, Leo's III. und IV., wurden innerlich gar nicht zufammenpaffende Ereigniffe gefchildert und in diefer ziemlich durchfichtigen Weife dem gegenwärtigen Papfte, der den gleichen Namen führte, gehuldigt. Aufser diefer dritten Stanze danken noch zwei umfangreiche Werke Raffael's dem Befehle Leo's X. den Urfprung: die Tapeten und die Loggien. Die Cartons zu den Tapeten bewundern wir allerdings als höchfte Meifterwerke, in welchen Raffael feine vollendete Schöpferkraft offenbarte. Nicht diefe Entwürfe waren aber zum Schmucke der unteren Wände in der Sixtina beftimmt, fondern die nach ihnen gewirkten Tapeten, welche die Zeichnung Raffael's nur in groben Zügen wiedergeben, dafür durch Farbenfchimmer und Goldglanz überaus prunkvoll wirkten. Die Ausführung durch die Hand des Teppichwirkers reiht die Tapeten dem Kreife der decorativen Kunft ein, den höfifchen Ton aber, in den Tagen Leo's X. fo beliebt, fchlagen die Sockelbilder der Tapeten, welche die Schickfale des Papftes erzählen, vollends ganz deutlich an. In noch höherem Mafse decorativ ift der Freskenfchmuck der Loggien gehalten. Was der Antike an reizenden ornamentalen Motiven abgelaufcht werden konnte und was die eigene Kunft an Schilderungen darbot, welche das Auge des Befchauers erfreuen, feinen Sinn zum Genufse locken und feine Phantafie in holde Träume wiegen, alles ift hier vereinigt und mit vollendeten Mitteln

verkörpert worden. Selbſt die heiligen Geſchichten der Bibel müſſen ſich die Einordnung in das decorative Syſtem gefallen laſſen. Bis jetzt in Kirchen an hervorragender Stelle den Gläubigen zur Erbauung vorgeführt, ſchmücken ſie hier den Vorraum eines Palaſtes. Der Papſt nahm keinen Anſtoſs daran. Ihm mochte, wenn er die Loggien durchſchritt, ſcheinen, als ob er Bilder aus dem Leben der Ahnen erblicke. Als Fürſt der Kirche, die ihre Vorgeſchichte im alten Teſtamente beſitzt, hatte er auch ein Recht dazu.

Der Nachweis der Vorliebe Leo's für die decorative Kunſt ſchmälert Raffael's Gröſse nicht um eine Linie. Raffael verſtand es eben, auch das Kleine mächtig und das Unbedeutende wirkungsvoll zu geſtalten. Dagegen empfängt die gangbare Anſicht von der Stellung des Papſtes zur Kunſt eine durchgreifende Berichtigung. Kein Zweifel, daſs der gewaltige Julius II. ehrerbietiger von der Kunſt dachte, ihr groſsartigere Aufgaben zuwies und ſie den Weltmächten, den idealen Ordnungen des Lebens, freier huldigen lieſs, als der »Numa« auf dem päpſtlichen Throne, welcher die eigene Perſon ſtärker in den Vordergrund drängte und die Fähigkeit der Kunſt, den Lebensgenuſs zu erhöhen, beſonders ſchätzte. Wirft ſchon das Verhältniſs zu Raffael, trotzdem es die hellſte Seite in der Regierung Leo's X. bildet, einen Schatten auf ſeinen Kunſtſinn, ſo erſcheinen vollends ſeine Beziehungen zu Michelangelo darnach angethan, ihn mit ſchwerem Tadel zu beladen.

Kaum daſs die Medici den politiſchen Schauplatz wieder betreten hatten, griffen ſie auch ſchon in Michelangelo's Leben ſtörend ein. Ihr Einfall in das toskaniſche Gebiet mit einem ſpaniſchen Heerhaufen im Herbſte 1512, die Rückkehr ihrer Herrſchaft in Florenz lieſsen ihn für die Ruhe und den Wohlſtand ſeiner Familie fürchten. Nach den Vorgängen in Prato, welche nach Michelangelo's Meinung die Steine zum Reden bewegen würden, wenn Steine reden könnten, muſste man für Florenz das Schlimmſte erwarten. Michelangelo rieth in den Briefen an ſeinen Vater und ſeinen Bruder im äuſserſten Falle die Flucht an. »Das Leben gilt mehr als die Habe. Fehlt es Euch an Geld, um fortzukommen, ſo nehmt von den Summen, die mir gehören und die ich in Florenz angelegt habe. Gehet nach Siena und harret dort, bis ſich die Dinge wieder beruhigt haben. Um die öffentlichen Angelegenheiten kümmert Euch nicht, nicht in Thaten, nicht in Worten, ſondern handelt wie zur Peſtzeit — fliehet.« Die Beſorgniſs perſönlicher Gefahr erwies ſich glücklicherweiſe grundlos. Schon im nächſten an den Bruder Buonarroto gerichteten Briefe (18. September) ſprach Michelangelo den Glauben aus, daſs von den Spaniern nichts zu fürchten ſei und kein Anlaſs zur Flucht vorliege. Nur wiederholte er die Mahnung zur Vorſicht: »Macht Euch mit Niemandem vertraut, auſser mit Gott; ſprecht von Keinem, weder im Guten noch im Schlimmen, denn man kann nicht wiſſen, wie die Sache noch ausgehen wird. Kümmert Euch nur um die eigenen Angelegenheiten.« Doch nun tauchte eine neue Sorge auf. Der Vater hatte das ihm von Lorenzo Magnifico verliehene Amt an der Zollſtätte verloren, als die Medici 1494 aus Florenz vertrieben wurden, und wünſchte jetzt in daſſelbe wieder eingeſetzt zu werden. Er brauchte dazu die Gunſt der Medici; gegen die Medici ſollte aber, wie das Gerücht ging, Michelangelo ſich hart ausgelaſſen haben. Michelangelo verwahrte ſich zwar gegen dieſen Verdacht. Er hätte nichts ſchlimmeres über

fie gefagt, als was alle anderen fagen und nur bedingt fie verdammt: Wenn fie diefes oder jenes wirklich gethan haben, dann haben fie übel gehandelt. Auch unterftützte er des Vaters Gefuch bei Giuliano de' Medici. Aber fchliefslich gerieth er doch über alle diefe Dinge in eine verdriefsliche Stimmung. Er ärgerte fich über die Florentiner. »Diefes undankbarfte aller Völker hat nur die gerechte Strafe ereilt.« Er ärgerte fich auch über feine Familie, welche ihn viel plagte und ihm wenig dankte. »Wenn Ihr nicht Ehrenftellen im Lande erlangen könnt, fo begnügt Euch damit, dafs Ihr Brod habt und mit Gott in Frieden lebt. Lebe ich doch auch ganz erbärmlich, trachte nicht nach Wohlftand und weltlicher Ehre und dulde grofses Mühfal und taufend Sorgen. Seit fünfzehn Jahren habe ich nicht eine einzige Stunde Ruhe genoffen, und diefes alles habe ich gethan, um Euch zu unterftützen. Ihr habt das aber niemals erkannt und geglaubt. Der Himmel möge Euch vergeben.« Aus diefen Worten klingt auch die Unzufriedenheit über die eigene Lage heraus, welche ihm in der That im Sommer und Herbft 1512 kaum erträglich erfchien.

Ihn drängte die Arbeit in der Sixtinifchen Kapelle, die er um jeden Preis bald beendigt fehen wollte. »Ich plage mich mehr, als fich jemals ein Menfch geplagt hat, bin auch leidend« fchrieb er im Juli feinem Bruder und klagte auch noch fpäter über das »grofse Stück Arbeit, darüber er noch fterben würde.« So grofs aber die ihm auferlegte Mühe, fo gering war der Lohn. Der päpftliche Schatz blieb trotz des wiederholten Anklopfens feft für ihn verfchloffen. »Ich habe keinen Grofchen und bin nackt und blofs« heifst es in einem am 18. September gefchriebenen Briefe, »denn ich kann den Reft der Gelder nicht bekommen, bis ich das Werk (in der Sixtina) zu Ende geführt.« Doch endlich fchienen auch für Michelangelo beffere Tage zu kommen. Er fchlofs den Bilderkreis in der Sixtinifchen Kapelle ab und empfing auch die fo lange ihm vorenthaltenen Gelder. »Da ich nichts erreichen konnte, und mich eines Tages gegenüber den Herren Bernardo da Bibbiena und Atalante beklagte, wie meines Bleibens in Rom nicht mehr wäre und ich in Gottesnamen weiter wandern müfste, fagte Herr Bernardo zu Atalante: er möge ihn daran erinnern, er wolle mir jedenfalls zu meinem Gelde verhelfen. Und er liefs mir 2000 Dukaten auszahlen.« So erzählte Michelangelo nach vielen Jahren die Vorgänge feinem Freunde Giovan Francesco Fattucci und fügte noch hinzu, dafs diefe 2000 Dukaten auf die Rechnung des Juliusdenkmales gefetzt wurden. Auf diefes Werk richtete er nun fein ganzes Augenmerk; er dachte nicht anders, als dafs ihm nun endlich die Mufse gelaffen würde, feine Entwürfe durchzuführen und nicht nur Julius II., fondern auch fich felbft ein unfterbliches Denkmal zu fetzen. Er hatte ohne Leo X. gerechnet. Michelangelo follte gleichfalls dem Ruhme des Haufes Medici dienen. Das bereits begonnene Werk wurde auf Geheifs des Papftes unterbrochen, Michelangelo's Thätigkeit für Unternehmungen in Anfpruch genommen, die ausfchliefslich die Verherrlichung der Familie Medici zum Ziele hatten. Leo's Eiferfucht wurde befriedigt: das grofse Juliusdenkmal kam nicht zu Stande; aber auch die Monumente, welche die Medici ihrem Familienruhme errichten wollten, wurden theils gar nicht, theils nur in verftümmelter Geftalt ausgeführt. So traf den Papft Leo und die Medici die rächende Nemefis.

IX.

Das Juliusdenkmal.

Die Tragödie feines Lebens nannte Michelangelo das Juliusdenkmal. Er hatte feine Jugend an dem Werke verdorben und fühlte es zuletzt nur als eine Kette, an welcher er vierzig Jahre lang hatte fchleppen müffen. Die entfcheidenden Wendungen in diesem Lebensdrama find uns bekannt; alle einzelnen Scenen aber zu erzählen, find wir aufser Stande, obfchon ein beträchtliches Material zur Gefchichte des Denkmales vorliegt. Aufser den leider weit zerftreuten Fragmenten des Werkes befitzen wir noch die Urkunden mehrerer Verträge, welche Michelangelo zu verfchiedenen Zeiten über das Denkmal abgefchloffen, und, den Verträgen einverleibt oder ihnen angehängt, Befchreibungen deffelben. Eine andere Schilderung des Grabmales lefen wir bei Condivi, und endlich haben fich Wachsmodelle und mehrere Handzeichnungen, unter den letzteren fogar ein Entwurf zur unteren Hälfte des Monuments (Florenz Br. 181) erhalten. Diefe Skizze freilich, um gleich mit der Kritik der Quellen, aus welchen wir fchöpfen, zu beginnen, darf keineswegs als eine eigenhändige Arbeit Michelangelo's genommen werden. So fchablonenmäfsig und marklos hat der Meifter der Anatomie niemals gezeichnet. Sie kann nicht einmal als eine treue Copie einer Originalzeichnung gelten. Denn fie giebt einzelne Geftalten bekleidet, welche Michelangelo felbft nackt entworfen und ausgeführt hat. Dafs derfelbe erft nachträglich feine Figuren die Gewandung abwerfen liefs, widerfpricht gröblich dem wohlbekannten Kunftcharakter des Mannes. Ganz werthlos darf man aber dennoch nicht das Blatt erachten. Es macht den Verfuch, Michelangelo's Compofition anfchaulich zu geftalten und rührt offenbar von einem Künftler her, welchem mehrere Zeichnungen des Meifters bekannt waren. Nur flüchtig zwar hatte er fie angefehen, aber doch einzelne Situationen, wie der Vergleich mit unzweifelhaft echten Detailfkizzen Michelangelo's lehrt, richtig wiedergegeben.

Den ficheren Ausgangspunkt der Befchreibung bilden daher die fchriftlichen Berichte, in erfter Linie die Erzählung Condivi's. Man möchte diefelbe eingehender und genauer wünfchen; auch regt fich der Zweifel, ob Condivi nicht in einem Falle von der Frontanficht, die ihm wahrfcheinlich vorlag, getäufcht wurde? Er fchmückt den Oberbau des freiftehenden Denkmals blofs mit vier Statuen,

ſo viele er eben auf der Zeichnung zählte. Dieſe Summe erſcheint für den Umfang des Werkes zu gering, wurde auch von Michelangelo ſelbſt erſt bei den viel ſpäteren reducirten Entwürfen angenommen. Viel wichtiger iſt die andere Frage, ob die Beſchreibung Condivi's uns die urſprüngliche, bereits 1505 feſtgeſtellte Form des Juliusdenkmals vor die Augen bringt. Condivi hegt dieſen Glauben, und auch Vaſari theilt die gleiche Meinung, nicht nur in der zweiten Ausgabe, in welcher er weſentlich nur Condivi's Worte wiederholt, ſondern auch in der erſten, die Condivi's Buche um drei Jahre voranging. Seine Schilderung des Denkmals hier, wenn auch kurz und flüchtig, hatte gewiſs eine ähnliche Zeichnung zur Grundlage, wie Condivi's Bericht. Gegen die übereinſtimmende Autorität der älteſten Biographen Michelangelo's anzukämpfen, müſste Bedenken wachrufen, wenn nicht die Erinnerung zu Hilfe käme, daſs ſich weder Vaſari noch Condivi über die verſchiedenen Wandlungen des Werkes genau unterrichtet zeigen, und wenn nicht die Worte der beiden Schriftſteller ſelbſt eine feſte Handhabe gewährten, die Entſtehung des von ihnen geſchilderten Entwurfes aus dem Anfange der Regierung Julius' II. in den Schluſs derſelben, in die Jahre 1512—1513, zu verlegen.

Condivi erwähnt unter den Skulpturen, welche den Unterbau des Denkmales umgeben, auch die Statuen Gefangener, auf Würfeln ſtehend und an Wandpfeiler gekettet. Sie ſtellen nach ſeiner Behauptung die freien Künſte vor und ſollen bedeuten, daſs mit dem Tode Julius' II. auch gleichzeitig alle Tugenden Gefangene des Todes wurden, da ſie niemals einen ſo groſsen Gönner wie den verſtorbenen Papſt finden könnten. Hatte Michelangelo den Vorſatz, dieſes alles rieſengroſs in Marmor darzuſtellen, gleich im Beginn der Herrſchaft Julius' II. erfaſst, als noch weder an den Bau der Peterskirche, noch an Raffael's Stanzen, noch an Michelangelo's Decke gedacht wurde, ſo beſaſs er eine wenig beneidenswerthe Meiſterſchaft in höfiſchen Complimenten. Man kennt dieſen Zug ſonſt nicht an ihm, und auch Julius II. wird gewöhnlich als groben Schmeicheleien unzugänglich geſchildert. Immerhin war ein ſolches vorzeitiges Loben und Preiſen möglich; was aber nicht möglich war, das war die Vorausſicht der kriegeriſchen Erfolge des Papſtes. Auch Victorien, die beſiegten Feinde zu ihren Füſsen, ſchmückten den Unterbau des Denkmales. Sie feiern die politiſchen Triumphe Julius' II., wie denn auch Vaſari und zwar bereits in der erſten Ausgabe von P r o v i n z e n als Gegenſtänden der Darſtellung ſpricht, wozu er in der zweiten Ausgabe erläuternd hinzufügt, daſs die von dem Papſte beſiegten und dem Kirchenſtaate unterworfenen Provinzen gemeint ſind. Konnte der Zug Julius' II. nach Perugia und Bologna, konnten die groſsen Kämpfe ſeiner letzten Jahre bereits im Frühling 1505 durch die Kunſt verherrlicht werden? Ueberhaupt wenn man den Entwurf bei Condivi und Vaſari mit ſeinen gefeſſelten Sklaven, den Gefangenen und Victorien überblickt, drängt ſich nicht der Eindruck unabweisbar auf, daſs in dem Denkmale zunächſt dem ſiegreichen mächtigen Herrſcher gehuldigt werden ſollte? Gewiſs war dieſes die beſte Art, das Andenken an den gewaltigen Papſt zu verewigen. Sein Charakter, ſeine Ziele, ſein ganzes Leben ſpiegelte ſich in dem Denkmale, wie es Michelangelo entworfen hatte, mit vollendeter Klarheit wieder. Aber dieſer Charakter und dieſe Lebensziele

traten erſt in den letzten Jahren des Papſtes in volles Licht. Nicht früher konnten ſie von dem Künſtler geſchaut werden.

* * *

Zu den hiſtoriſchen Gründen, welche den Anſatz des Condivi'ſchen Entwurfes in die Jahre 1512—1513 empfehlen, kommen noch künſtleriſche hinzu. Der Aufbau des Denkmales entſpricht in merkwürdiger Weiſe der Gliederung der Sixtiniſchen Decke. Hier wie dort ſteigt die Compoſition von architektoniſch gedachten Figuren allmählich in die Höhe, hier wie dort werden dieſelben von mächtigen Einzelgeſtalten überragt, die ſchwer an ihrem Daſein tragen und die innerlich wogende Empfindung nur mühſam zuſammenhalten. Und wenn man die Detailſkizzen und die Marmorfiguren, welche von Michelangelo angeblich gleich nach Feſtſtellung des erſten Entwurfes gearbeitet worden, näher betrachtet, ſo erkennt man auch eine weitgehende Verwandtſchaft mit den Formen in der Sixtina, und entdeckt an den Geſtalten des Denkmales bald die mächtig überquellende Lebenskraft, welche ſich in gewaltſamen Bewegungen Luft macht, bald die nach innen gewendete, ſich beinahe verzehrende Leidenſchaft, geradeſo wie in den Fresken der Sixtina. Der Zuſammenhang zwiſchen den beiden Werken iſt unleugbar, nur das Eine fraglich, ob der Entwurf zum Denkmal oder die Compoſition der Decke in der Sixtina älter ſei? Ueberwiegende Gründe ſprechen für das Letztere. Bis zu ſeiner Berufung nach Rom fühlte Michelangelo ſeine Phantaſie ausſchlieſslich plaſtiſch angeregt. Seine Ahnen ſind die alten florentiner Bildhauer bis auf Donatello zurück, ſein Lehrmeiſter die Antike. Er ſteht derſelben ſelbſtändig gegenüber, ahmt ſie niemals blind nach; daſs er ſie ſtudirt hat, merkt man dennoch jedem ſeiner bis 1505 geſchaffenen Werke an. Selbſt auf die Malerei überträgt er die Vorliebe für plaſtiſche Formen. Im florentiner Schlachtcarton läſst er das maleriſche Element, den tieferen Ausdruck, die feinere Seelenſtimmung zurücktreten; Kopf und Leib bewahren für ihn, als echten Plaſtiker den gleichen Werth; er ergeht ſich mit wahrer Wonne in der Schilderung der verſchiedenartigſten Stellungen und mannigfachſten Bewegungen, wie ſie eben nur der vollkommene Bildhauer erſinnen und verkörpern kann.

Eine weite Kluft trennt alle ſeine florentiner Werke von den in Rom geſchaffenen Sculpturen, zunächſt aber von den Geſtalten des Juliusdenkmales, ſoweit wir die letzteren kennen. Das gleichmäſsige Maſs der Belebung, in der Antike ſo bewunderungswürdig durchgeführt und auch von Michelangelo in den jüngeren Jahren keineswegs überſehen, ſchwebt ihm nicht mehr als ideales Ziel vor. Einer übermenſchlichen Kraft des Lebens einzelner Theile ſteht eine laſtende Schwere anderer Theile gegenüber. Scharfe Accente heben die Wirkung ſeiner Geſtalten, aber verringern ihren unmittelbaren, natürlichen Wohllaut. Die Bewegungen erſcheinen von wunderbarer Kühnheit, man möchte aber zuweilen fragen, ob ſie nicht eine zu groſse Mühe koſten und ob nicht ein Ueberſchuſs von Kraft, ein Uebermaſs von Kühnheit ſich in denſelben zeige?

Ein hervorragender deutſcher Anatom erklärte das eigenthümliche Weſen der römiſchen Sculpturen Michelangelo's aus ſeinem Studiengange. Die Hellenen

entlehnten ihre Kenntnifs des menfchlichen Körpers dem frifchen vollen Leben; am todten Leichnam lernte Michelangelo die Lagerung der Knochen und Muskeln, die Gefetze der Bewegung verftehen, daher ftammen bei ihm die fcharfen Ecken, die fchroffen Uebergänge, die ftarken Schwellungen. Gewifs wird da auf eine Hauptquelle für Michelangelo's Formengebung der Finger gelegt. Warum kommen aber diefe Eigenthümlichkeiten erft in feinen römifchen Sculpturen zu voller Geltung? Condivi, welcher Michelangelo's anatomifche Studien wiederholt rühmt, erzählt, dafs er diefelben bereits in früher Jugend im Klofter von Santo Spirito in Florenz getrieben habe. Offenbar traten noch andere Umftände ergänzend hinzu, um der fogenannten anatomifchen Richtung zum Durchbruch zu verhelfen — die mehrjährige Befchäftigung mit der Malerei. Auf die Fläche gezeichnet, mit Hilfe von Licht und Schatten und der Farben gerundet erfcheinen Stellungen leicht und Bewegungen ungezwungen, welche der Plaftiker in feinem Material für fchwer darftellbar und an die Grenze der Natürlichkeit ftreifend erachtet. Michelangelo felbft hat ohne es zu wollen für die Wahrheit diefes Satzes Zeugnifs abgelegt. Die weitaus gröfsere Zahl feiner römifchen Sculpturen blieb unvollendet. »Deckte er eine Figur auf und erkannte er an ihr den mindeften Fehler, fo liefs er fie ftehen«, berichtet Vafari. Fehler im Korn des Marmors hinderten felten die Ausführung des Werkes, wohl aber vergafs der Meifter häufig die Sprödigkeit des plaftifchen Stoffes, der fich nicht dem gewaltigen Formenfinne fo leicht anfchmiegt, wie das Material des Zeichners und Malers. Michelangelo hätte dem Marmor nicht fo viel zugetraut, wäre ihm eine ftetige Arbeit in dem plaftifchen Stoffe vergönnt gewefen. Dafs ihm die zwingende Natur deffelben in der römifchen Zeit fremd wurde, mufs auf die lange Unterbrechung der Marmorarbeiten und auf fein Einleben in die ungleich freiere, umfaffendere malerifche Darftellung gefchrieben werden. Die Decke der Sixtinifchen Kapelle wurde feine Lehrzeit. In den fitzenden Figuren der Propheten und Sibyllen, vor allem aber in den architektonifchen Geftalten, welche in den mannigfachften Lagen und Stellungen fich ergehen, gewann fein eigenthümlicher Formenfinn zuerft volles Leben. Und auch die andere Eigenthümlichkeit feiner römifchen Sculpturen, ihr Dämmerleben, fo dafs einzelne Glieder des Körpers gleichfam fich felbft überlaffen bleiben und nur leife vom Willen berührt werden, und dann wieder der vertiefte Ausdruck der einzelnen Geftalten, ihr fprechender Charakter, laffen fich an der Decke der Sixtina nachweifen. Hier fchuf er diefes alles mit leichter Hand, mit immer bereiten Mitteln, hier merkt man nichts von einem der Natur aufgedrückten Zwange und einer dem Stoffe angethanen Gewalt. Mufs man nicht annehmen, dafs hier der ganze Geftaltenkreis, wie er foeben gefchildert wurde, zuerft Fleifch und Blut gewann? Die Körper find bei Michelangelo meiftens das Gefäfs für eine unendlich ftarke Empfindung, welche die Seelen feiner Geftalten durchzittert. Darin erfcheinen fie der Antike, aus deren Werken ftets ein volles, naiv frifches Leben fpricht, am meiften entgegengefetzt. Auch da mufs man wieder fragen: Ift nicht diefes unbändige Durchbrechen der Empfindung, diefe Uebermacht des Ausdrucks aus der längeren malerifchen Angewöhnung hervorgegangen? Allerdings gilt Michelangelo vorzugsweife als Bildhauer; er felbft hat fich ftets als »scultore« bezeichnet und damit, fo mufs

man annehmen, die Natur feiner Kunft unverrückbar beftimmt. Dabei foll es auch fortan bleiben; nur mufs man im Auge behalten, dafs die überlieferten Grenzen der Plaftik für Michelangelo nicht beftanden. Wie feine Geftalten titanenhaft zwifchen den Göttern der Antike und den Menfchen der Frührenaiffance in der Mitte fchweben, fo bilden fie auch in formeller Beziehung ein Zwifchenreich. Dem plaftifchen Kerne werden zur fchärferen Betonung des Charakters malerifche Züge aufgeprägt, die gemalten Geftalten in plaftifch wirkfame Körperformen gekleidet. Und diefem Zwifchenreiche gehören auch die Figuren an, mit welchen nach Condivi das Denkmal Julius' II. gefchmückt werden follte.

* * *

Die Freude an dem Gewinn einer ficheren Datirung des Entwurfes, welchen Condivi mittheilt, kann leider nicht rein genoffen werden. Steht es feft, dafs derfelbe die Geftalt des Denkmales, wie fie erft in den Jahren 1512—1513 Michelangelo vorfchwebte, wiedergibt, fo bleiben wir über die urfprüngliche Form deffelben vollftändig im Dunkeln. Es ift nicht wunderbar, dafs felbft den älteften Biographen des Meifters der frühefte, aus dem Jahre 1505 ftammende Plan des Denkmales verborgen blieb, da fie zu einer Zeit ihre Nachrichten fammelten, als das Monument bereits eine ganze Reihe von Wandlungen durchgemacht hatte. Immerhin ift unfere Unkenntnifs diefes Planes ein beklagenswerther Verluft. Was wir über die Gefchichte des Denkmales bis zum Jahre 1513 wiffen, ift Folgendes.

Sobald der Papft mit dem Künftler über das Werk, feine Koften, Gröfse und Aufftellung fich verftändigt hatte, was im Frühlinge 1505 gefchah, gab er ihm taufend Ducaten, um Marmor zu kaufen, und fandte ihn nach Carrara. Zwei in Carrara mit Barkenführern und Steinmetzen abgefchloffene Contracte belehren uns über feine Thätigkeit in den Marmorbrüchen. Am 12. November 1505 übernehmen zwei Barkenführer die Fracht von vierunddreifsig Laften Marmor, (die Laft, carrata, zu fünfundzwanzig Centner) nach Rom. Unter den Marmorblöcken werden zwei, natürlich nur grob angelegte Figuren, befonders erwähnt. Ihr Gewicht, zufammen dreihundertfünfundfiebzig Centner, läfst fchliefsen, dafs Michelangelo Koloffalftatuen im Sinne hatte. Wenige Wochen fpäter (10. Dezember) geht er mit zwei Steinmetzmeiftern einen Vertrag ein, kraft deffen fich diefelben zur Lieferung weiterer fechzig Laften Marmor verpflichten. Das Gewicht der gröfseren Blöcke wird genau angegeben: zwei Blöcke zu zweihundert Centnern, zwei zu hundertfünfundzwanzig, die übrigen zu fünfzig Centnern. Die Hälfte der Steine foll im nächften Mai, die andere im September in Rom bereit liegen. Im Ganzen dachte alfo Michelangelo an zweitaufend Centner Marmor für das Denkmal zu verwenden. Den weiteren Fortgang mag Michelangelo felbft erzählen: »Nachdem ich die Fracht für die Marmorblöcke bezahlt hatte und die für das Werk empfangenen Gelder nicht ausreichten, ftattete ich das Haus, das ich auf dem Petersplatze befafs, aus meinem Gelde mit Betten und Geräthen aus, in der Hoffnung auf das Grabdenkmal, und liefs Gehilfen aus Florenz kommen, um die Arbeit zu beginnen. In diefer Zeit änderte Papft Julius feinen

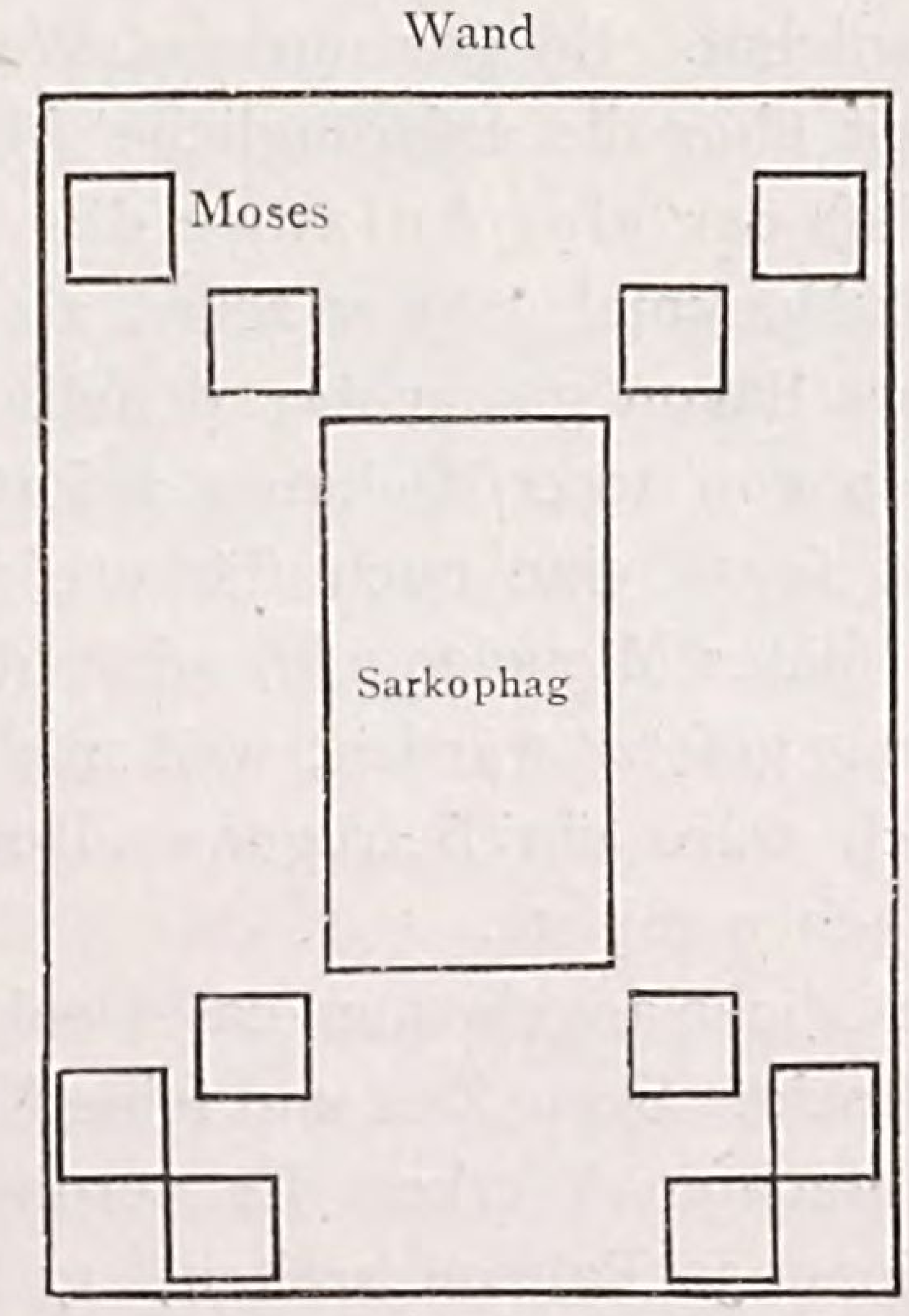
Entfchlufs und wollte nichts mehr vom Grabmale wiffen. Ich verliefs Rom. Was ich in meinem Haufe hatte, verdarb, und die Marmorblöcke, die ich zugeführt hatte, blieben bis zur Krönung Leo's X. auf dem Petersplatze liegen. Alfo hatte ich da und dort grofsen Schaden. Unter anderem erwähne ich, dafs mir zwei Blöcke, einer viereinhalb Ellen grofs, von der Ripa durch Agoftino Chigi entwendet wurden, die mehr als 50 Ducaten kofteten.«

Aus diefer Schilderung erhellt, dafs bis zur Flucht Michelangelo's aus Rom (April 1506) nur das Marmormaterial für das Werk bereitgeftellt wurde, die künftlerifche Arbeit noch nicht begonnen hatte, die Meinung daher, als rührten einzelne zum Juliusdenkmal gehörige Statuen (die Sklaven im Louvre) bereits aus den Jahren 1505—1506 her, auf einem Irrthum beruht. Längere Zeit verfchwindet nun das Werk aus den Augen, Michelangelo felbft fcheint an die Fortfetzung der Arbeit nicht mehr geglaubt zu haben. Denn es gefchah wohl mit feinem Vorwiffen, dafs der Gonfaloniere von Florenz in den Jahren 1507 und 1508 wiederholt mit dem Marchefe Alberigo Malafpina verhandelte, ein in Carrara gebrochener Riefenblock möge unangetaftet bleiben, bis Michelangelo käme, welcher aus demfelben eine Statue auf dem Platze vor der Signoria, wahrfcheinlich das Gegenbild zum David, hauen follte. Der Plan fcheiterte an dem Veto des Papftes; nicht einmal einen Urlaub von 25 Tagen bewilligte er dem Künftler zu einer Reife nach Carrara und zur Befichtigung des Marmorblockes, fo fehr lag ihm die unterdeffen begonnene Arbeit in der Sixtina am Herzen. Erft im Anfange des Jahres 1511 — es war die bekannte Paufe in der Malerei der Decke eingetreten — tauchte wieder eine leife Hoffnung für die Wiederaufnahme des Denkmales auf, um aber alsbald zu verfchwinden. »Ich habe nach dem Steinmetzen Bernardino da Settignano gefendet (meldete er feinem Vater), weil mir verfprochen wurde, dafs binnen Kurzem der Vergleich ftattfinde und ich die Arbeit beginnen werde. Ich habe aber gefehen, dafs die Sache wieder auf die lange Bank gezogen wird.« In der That kam das Werk erft nach der Vollendung der Frescomalerei in der Sixtina in befferen Flufs. »Ich warte,« fchrieb er im October 1512 feinem Vater, »dafs mir der Papft fagt, was ich arbeiten foll.« Bald darauf erblicken wir ihn in voller Thätigkeit, nicht einfach das Grabmal nach altem Plane fortzufetzen, fondern neue Entwürfe dafür zu zeichnen. Denn der Bau der Peterskirche hatte den zuerft angenommenen Standort des Denkmales völlig in Frage geftellt. Nach Condivi's Angabe war die hinter der alten Bafilika von Roffelino gebaute halbkreisförmige Tribuna beftimmt, Michelangelo's Werk aufzunehmen. Nun wurde zwar von Bramante auf den Fundamenten der Tribuna — und viel weiter war Roffelino's Bau nicht gekommen — die Hauptcapelle errichtet, aber nur als proviforifcher Chor, alfo unbrauchbar für Michelangelo's Zwecke. Die Ungewifsheit, wo fchliefslich das Denkmal werde aufgeftellt werden, war wohl auch Urfache, dafs Michelangelo bei feinen neuen Entwürfen die verfchiedenen Möglichkeiten bedachte und das Denkmal bald als einen Freibau, bald als einen Frontbau, mit dem Rücken an eine Mauer angelehnt, auffafste. Den Entwurf des Freibaues theilt Condivi mit.

Eine Grabkapelle, in welcher in einem grofsen Sarkophage der Papft beigefetzt werden follte, wurde von einem Marmorbaue umfchloffen, deffen Kopf-

feiten zwölf, deffen Langfeiten achtzehn Ellen mafsen. Jede Seite wurde durch Nifchen und durch hermenartige Pfeiler gegliedert; in den Nifchen und vor den Pfeilern ftanden Statuen. Die erfteren befchreibt Condivi nicht näher, doch kann man aus Vafari ergänzend hinzufügen, dafs hier Victorien, die befiegten Provinzen zu ihren Füfsen, Platz fanden, den Pfeilern (termini) aber traten Gefangene, welche nach Condivi die freien Künfte bedeuteten, vor. Ein reiches Gefims krönte den Unterbau, über welchem fich noch ein zweites Stockwerk, mit vier grofsen Statuen gefchmückt, erhob. Der Sarg, von zwei Engeln getragen, fchlofs zuoberft das Denkmal ab. »An dem ganzen Werke,« fo endigt Condivi feine Befchreibung, »gab es über vierzig Statuen, ohne die Hiftorien im Relief aus Bronze gearbeitet.«

Die gleiche Summe von Statuen fchmückte das Denkmal auch nach dem anderen Entwurfe, welcher nur drei Fronten dem Auge darbot. An jeder



Fronte waren auf hohem Sockel zwei Tabernakel (Nifchen mit Seitenpilaftern und Oberbau) angebracht, in jedem Tabernakel zwei Statuen, etwas über Lebensgröfse, zu fchauen. Auch den zwölf Pfeilern, welche zwifchen den Tabernakeln ftanden, traten Statuen von gleicher Gröfse vor, fo dafs an dem Unterbau allein vierundzwanzig Statuen gezählt wurden. Darüber erhob fich der Sarkophag mit der Statue des Papftes, von vier Figuren umgeben, alle fünf Geftalten in doppelter Lebensgröfse; aufserdem waren noch auf derfelben oberen Fläche fechs fitzende Coloffalftatuen vorhanden. Da aber, wo das Grabmal an die Wand ftiefs, entwarf Michelangelo eine Kapelle mit fünf Statuen, welche, weil fie am weiteften vom Auge entfernt waren, alle anderen noch an Gröfse überragten. Auch Reliefs, fei es in Marmor, fei es in Erz, in den Feldern zwifchen den Tabernakeln, follten das Werk zieren, wie das alles auf dem kleinen von Michelangelo gearbeiteten Holzmodelle zu fehen war.

Während Michelangelo an diefen neuen Entwürfen arbeitete, ftarb Julius II.

Doch hatte derfelbe in feinem letzten Willen gute Vorforge getroffen und den Vollftreckern feines Teftamentes, dem Cardinal Leonardo Grosso della Rovere (einem Schwefterfohne Sixtus' IV.) und dem Protonotar Lorenzo Pucci, die Fortführung des Werkes aufgetragen. Mit diefen beiden Männern fchlofs Michelangelo am 6. Mai 1513 einen überaus genau gefafsten Vertrag ab, deffen Wortlaut fich glücklicher Weife erhalten hat. Der Künftler verpflichtete fich darnach, fo lange er an dem Denkmale thätig fei, keine andere gröfsere Arbeit zu übernehmen, das Werk felbft binnen fieben Jahren zu vollenden. Als Preis wurden ihm 16500 Ducaten zugefagt, von welchen aber 3500 Ducaten, die er bereits empfangen hatte, abgezogen werden follten. Der Papft hatte 10000 Ducaten für das Denkmal hinterlaffen, von diefer Summe waren alfo noch 7000 Ducaten übrig, für den Reft wollte der Erbe des Papftes, der Cardinal della Rovere, aufkommen. Dem Vertrage wurde der zweite oben befchriebene Entwurf zu Grunde gelegt, nach welchem das Denkmal drei Fronten befitzt und mit der vierten Seite fich an die Wand anlehnt. So gewann das Werk jetzt eine Gröfse und einen Umfang, welcher weit über die urfprüngliche Abficht hinausging. Michelangelo felbft verfichert, dafs der »im Anfange des Pontificates Leo's X.« angenommene Entwurf das Denkmal gröfser zeige, als die — uns unbekannte — »Zeichnung, die er anfangs davon gemacht«; daffelbe beftätigen auch die viel höheren Koften. Sie waren von 10000 Dukaten auf 16500 geftiegen und hätten nach Recht und Billigkeit fogar eine noch ftärkere Summe erreichen müffen. »Ich wollte nicht,« klagte fpäter Michelangelo, »dafs die empfangenen 3000 Dukaten mit auf die Rechnung gefetzt würden, weil mir viel mehr gebührte; aber der Cardinal fagte mir, ich wäre ein Betrüger.« Der Wortlaut des Vertrages enthüllt uns, dafs er nachgeben mufste.

Mit Feuereifer begann Michelangelo nun das Denkmal. Der fonft fo fleifsig unterhaltene Briefwechfel ftockt. Seine Zeit und feine Kraft gehören ganz und gar dem endlich in Flufs gebrachten Werke. Er verdingte alsbald (13. Juli) die Steinmetzarbeit an der einen 30 Palmen breiten, 17 Palmen hohen Fronte an den Meifter Antonio del Ponte a Sieve und zeichnete und modellirte felbft zahlreiche Skizzen. Ein kleines Wachsmodell im Kenfingtonmufeum, einen Gefangenen vorftellend, mehrere Handzeichnungen in Florenz (u. a. ein Siegesengel in der Casa Buonarroti), in Paris (Louvre Br. 44), in Oxford (Br. 69) u. a. haben fich als Proben feiner vorbereitenden Thätigkeit erhalten. Das wichtigfte Blatt ift unftreitig das in Oxford bewahrte, welches eine Reihe von Skizzen, faft alle zum Juliusdenkmale gehörig, enthält. In gröfserem Mafsftabe zeichnete er rechts oben die Halbfigur eines nackten Jünglings in Röthel. Der Kopf ift abgewendet, der rechte Arm gebogen, fo dafs die Hand der Bruft fich vorlegt und nach aufsen hinweift; die Linke hängt herab und hält in der geballten Hand einen länglichen, undeutlich gelaffenen Gegenftand. Michelangelo hat hier ein Modellftudium für eine der fitzenden Figuren am Oberbaue des Denkmales begonnen. Das Blatt enthält dann noch aufser einer nach der Natur in Röthel gezeichneten Hand unten fechs kleine mit der Feder gezeichnete Entwürfe zu den Figuren, welche am Unterbaue den Pfeilern vortraten und unter dem Namen Sklaven oder Gefangene bekannt find. Bei aller Kleinheit und Flüchtigkeit geben fie den

Gedanken des Künftlers in durchfichtiger Klarheit wieder und drücken die Pein der Feffelung, die Leidenfchaft und Ohnmacht des Widerftandes treffend aus. Die meiften diefer Figuren haben die Füfse gekreuzt und zeigen fich dadurch fchon der freien Bewegung beraubt; die Arme find bald an die Rückenpfeiler angekettet, bald um den Kopf gelegt oder über der Bruft verfchränkt, die Köpfe wie im Uebermafs des Schmerzes herabgefunken oder wie im verzweifelten Ankämpfen gegen die Gefangenfchaft krampfhaft zur Seite gewendet. Ungezwungen leiten diefe kleinen Wunderwerke fefter, charakteriftifcher Zeichnung zu den beiden Marmorgeftalten, welche, für das Juliusdenkmal beftimmt, bei der fpäteren Reduction deffelben ausgefchieden wurden und gegenwärtig im Michelangelofaale im Louvre prangen. Nach Frankreich brachte fie Roberto Strozzi, welchem fie der Künftler als Dank für die in feinem Haufe genoffene Pflege 1544 gefchenkt hatte. Die zweite Figur (von links nach rechts gezählt) auf dem Oxforder Blatte erweift fich als der in allem Wefentlichen genaue Entwurf zum gefeffelten Sklaven im Louvre, welcher mit dem fterbenden Sklaven dafelbft zufammen ein glorreiches Beifpiel von Michelangelo's fpäterer Kunftweife bietet.

Hat es das Schickfal fchlimm mit uns gemeint, dafs es nur fo wenige Theile des Denkmales ausreifen liefs, fo hat es der Zufall doch fo weit günftig gefügt, dafs die wenigen erhaltenen Refte unter fich fo fehr verfchieden find und des Meifters reiche Phantafie in dem mannigfachften Lichte offenbaren. Wie entgegengefetzt erfcheinen nicht in Ausdruck, Haltung und Bewegung fchon die beiden Louvrefklaven! Das Bild des fchmerzhaften Todes enthüllt die eine Geftalt, ein gewaltiges, aber fruchtlofes Ringen nach Leben und Freiheit fchildert die andere Figur. Mit einem leichten quer über die Bruft gefpannten Tuche dachte fich der Künftler den fterbenden Gefangenen an einen Pfeiler gebunden. Weiterer Feffeln bedarf es nicht. Denn die Lebenskraft, welche ehedem fo voll und mächtig den Jüngling durchftrömte, ift im Verlöfchen, fein Wille gebrochen. Der eine Arm, hoch erhoben und um den Kopf herumgelegt, ftützt den letzteren, der andere Arm ift gegen die Bruft geprefst, als follte der Schmerz hier zurückgedrängt werden. Die Augen erfcheinen gefchloffen, um die Lippen fpielt ein leifes Zucken, die Muskeln des Oberkörpers heben fich zum letzten Athemzuge, die Beine aber beginnen fchon zu erfchlaffen. Ueberaus erfchütternd wirkt der Gegenfatz des fchönen kraftvoll gebauten Körpers und der fchmerzlichen Hilflofigkeit, zu welcher der gewaltfam nahende Tod ihn verdammt hat. Welche Abfichten Michelangelo mit dem häfslichen Affen zur Seite des fterbenden Sklaven verband, darüber läfst fich nicht einmal eine Vermuthung aufftellen.

Auf einem ähnlichen Contrafte vielvermögender Kraft und thatfächlicher Gebundenheit beruht auch die Wirkung der zweiten Louvreftatue. Der Sklave hat den rechten Fufs auf einen erhöhten Sockel aufgeftemmt, den Leib eingezogen, Hals und Kopf emporgereckt, um die Bande, mit welchen feine Arme auf dem Rücken gefeffelt find, zu fprengen. So grofs die Gewalt auch ift, die er anwendet und fo leidenfchaftlich die Anftrengung, fo wenig Erfolg wird fie haben. Das fpricht das Geficht aus, in deffen Zügen fich ftumme Verzweiflung wiederfpiegelt. „Una cosa divina" rühmt Vafari die Statuen der beiden Ge-

fangenen. Ihr frühes Verfchwinden aus Rom, ihre lange Verborgenheit in franzöfifchen Schlöffern war die Urfache, dafs die Kenntnifs derfelben nicht in die weiteften Kreife drang. Dennoch wiffen wir von keiner Schöpfung des Meifters, welche die moderne Künftlerphantafie fo mächtig ergriffen hätte und von Bildhauern insbefondere fo begeiftert gepriefen wurde, wie die Louvrefklaven. Aber auch abgefehen von diefer bis in unfere Tage reichenden, ja gerade in unferen Tagen wieder mächtig wirkfamen Muftergeltung müffen der fterbende und der gefeffelte Sklave den Meifterwerken Michelangelo's angereiht werden.



Die beiden Sklaven. Marmorfiguren im Louvre.

Sie tragen bereits alle Merkmale feines fpäteren Stiles: die ftarken Hebungen und Senkungen der Muskeln, die ftrenge Unterordnung des ganzen Leibes unter einen einzigen Affect, fo dafs jenem beinahe Gewalt angethan wird, um den letzteren zu kräftigftem Ausdrucke zu bringen. Die Form der Darftellung drängt fich aber hier nicht äufserlich dem Inhalte auf. Die fchwere Pein, welche beide Sklaven erdulden, die Furchtbarkeit ihrer Lage rufen nach einem Widerhall in der gefteigerten Heftigkeit der Bewegung und in der erhöhten Spannung der Körperkraft. Auch der unmittelbare Anfchlufs an die Architektur geftattet den Gebrauch ftärkerer Accente in der Formenfprache. Um fich in der Umgebung

der verticalen und horizontalen Baulinien zu behaupten, müffen die mit der Architektur verbundenen Statuen, die Pfeilerbilder, fei es durch den Schwung der Umriffe, fei es durch die Mächtigkeit der Formen, fich über das gewöhnliche Maafs erheben. Die Seelenftimmung und die decorative Bedeutung der beiden Louvrefklaven laffen den Stil Michelangelo's als durchaus berechtigt, ja als



Mofes.
Vom Grabmal Julius' II. S. Pietro in Vincoli in Rom.

verhältnifsmäfsig naturwahr erfcheinen. So unbedingt kann diefes Urtheil über keine andere der fpäteren plaftifchen Schöpfungen des Meifters gefällt werden.

Aufser den beiden Statuen im Louvre haben fich noch mehrere Fragmente von dem Schmuck des Unterbaues erhalten; fo vier nur aus dem roheften gehauene Figuren, in einer Grotte im Garten Boboli in Florenz bewahrt, Darftellungen gleichfalls von Sklaven oder Gefangenen, die fich beugen und krümmen, deren Befchaffenheit aber eine eingehende künftlerifche Würdigung ausfchliefst. Aus dem Umftande, dafs fie in Florenz geblieben find, fchliefsen wir, dafs fie

auch dort begonnen wurden, daher in ihrer Entftehung etwas fpäter fallen, als die Louvrefklaven, doch nicht etwa ganze Jahrzehnte, fondern nur einige wenige Jahre. Das gleiche gilt von dem »Sieger« im florentiner Nationalmufeum. Vafari erzählt von Victorien, mit den befiegten Provinzen zu ihren Füfsen; in dem Vertrag von 1513 ift die Rede von zwei Figuren in jedem Tabernakel des Unterbaues. Kein Zweifel, dafs wir in dem »Sieger« eine Victoria, ein Nifchenbild befitzen. Freilich, die Victoria tritt hier nicht nach vollendetem Siege mild verföhnend auf; fie hat ihre Frauennatur aufgegeben und fich in einen harten Triumphator verwandelt, der für den unterworfenen Feind nur Verachtung empfindet. Diefe Auffaffung des Sieges, wie fie den Thaten Julius' II. genauer entfpräche, ftimmte auch beffer zu Michelangelo's künftlerifcher Natur.

Die Statue im alten Bargello fchildert die erbarmenlofe Knechtung eines unterlegenen Gegners. Der Sieger hat fein Knie auf den Nacken des hilflos zufammengekauerten Feindes gefetzt und blickt trotzig und herausfordernd in die Welt hinaus. Während des Kampfes glitt ihm der Mantel von der Schulter herab; erft jetzt, nachdem der Sieg vollendet ift, fucht er ihn wieder emporzuziehen. Die Bewegung des Armes, der quer über die Bruft gelegt ift und dann nach oben gewendet, um mit der Hand den Mantelzipfel zu faffen, mag vielleicht etwas gezwungen erfcheinen. Sie giebt aber das Augenblickliche und Unbewufste der Handlung vortrefflich wieder. Im ftolzen Genufs des Triumphes greift der Held nur mechanifch nach dem fallenden Kleide und denkt nicht erft darüber nach, ob er das Gefchäft nicht bequemer vollführen könnte. Diefer Gegenfatz zwifchen Stimmung und Thätigkeit, fo grofs und doch ganz natürlich motivirt, würde noch viel wirkungsvoller fich geftalten, wenn wir das Marmorwerk vollendet befäfsen, und wenn nicht die Maafsverhältniffe des Blockes die Freiheit der Umriffe eingeengt hätten.

Sechs Gruppen von Siegern und Befiegten ftanden nach dem Entwurfe in den Nifchen oder Tabernakeln des Unterbaues. Wir muthmafsen, dafs fie ähnliche Scenen fchilderten, wie der »Sieger« im Nationalmufeum, und dafs ein Wachsmodell im Kenfingtonmufeum und eine Marmorftatue in der Eremitage in St. Petersburg wahrfcheinlich zu folchen Gruppen gehörten. Das kleine Modell in London führt zwar den Namen Hercules und Cacus, doch zeigt die Compofition — ein nackter Heros, der auf einen zu feinen Füfsen knieenden Gegner losfchlägt — verwandte Züge mit der florentiner Gruppe, fo dafs man wohl auf eine gleichartige Beftimmung beider Werke fchliefsen darf. Die Petersburger Statue aber, unter dem Namen Karyatide bekannt, die einen nackten kauernden Mann darftellt, wird am natürlichften erklärt, wenn man fich diefelbe als den unterjochten und gefchlagenen Gegner denkt, über welchen fich die Geftalt des Siegers dräuend erheben follte. Michelangelo hat die untere Geftalt, weil ihn die Schwierigkeiten in der plaftifchen Wiedergabe der verkürzten Stellung locken mochten, für fich nach dem kleinen Modell als felbftändige Figur ausgearbeitet oder ausarbeiten laffen.

* * *

Den Oberbau des Denkmales fchmückten gleichfalls, nach dem Modelle von 1513, fechs Statuen, in doppelter Lebensgröfse fitzend dargeftellt. Von diefen Statuen hat fich nur eine einzige, der weltberühmte Mofes erhalten. Entworfen und in Marmor begonnen wurde er gewifs fchon in den Jahren 1513—1516, als Michelangelo's Phantafie noch ganz von den Prophetengeftalten der Sixtinifchen Kapelle erfüllt war. Diefelbe urwüchfige Mächtigkeit der Formen, die gleiche Concentration nach innen, die gleiche nur mühfelig vor dem Ueberfluthen bewahrte gewaltige Empfindung, welche an den Deckenbildern bewundert werden, treten uns auch im Mofes entgegen. Und wenn hier einzelne an einem plaftifchen Werke befremdende Züge bemerkbar werden, fo finden diefe ihre Erklärung eben in dem Umftande, dafs der Künftler von der jahrelangen Uebung der Malerei herkam und zuweilen im Schaffenseifer vergafs, dafs er nicht mehr den gefügigen Stoff des Malers vor fich habe.

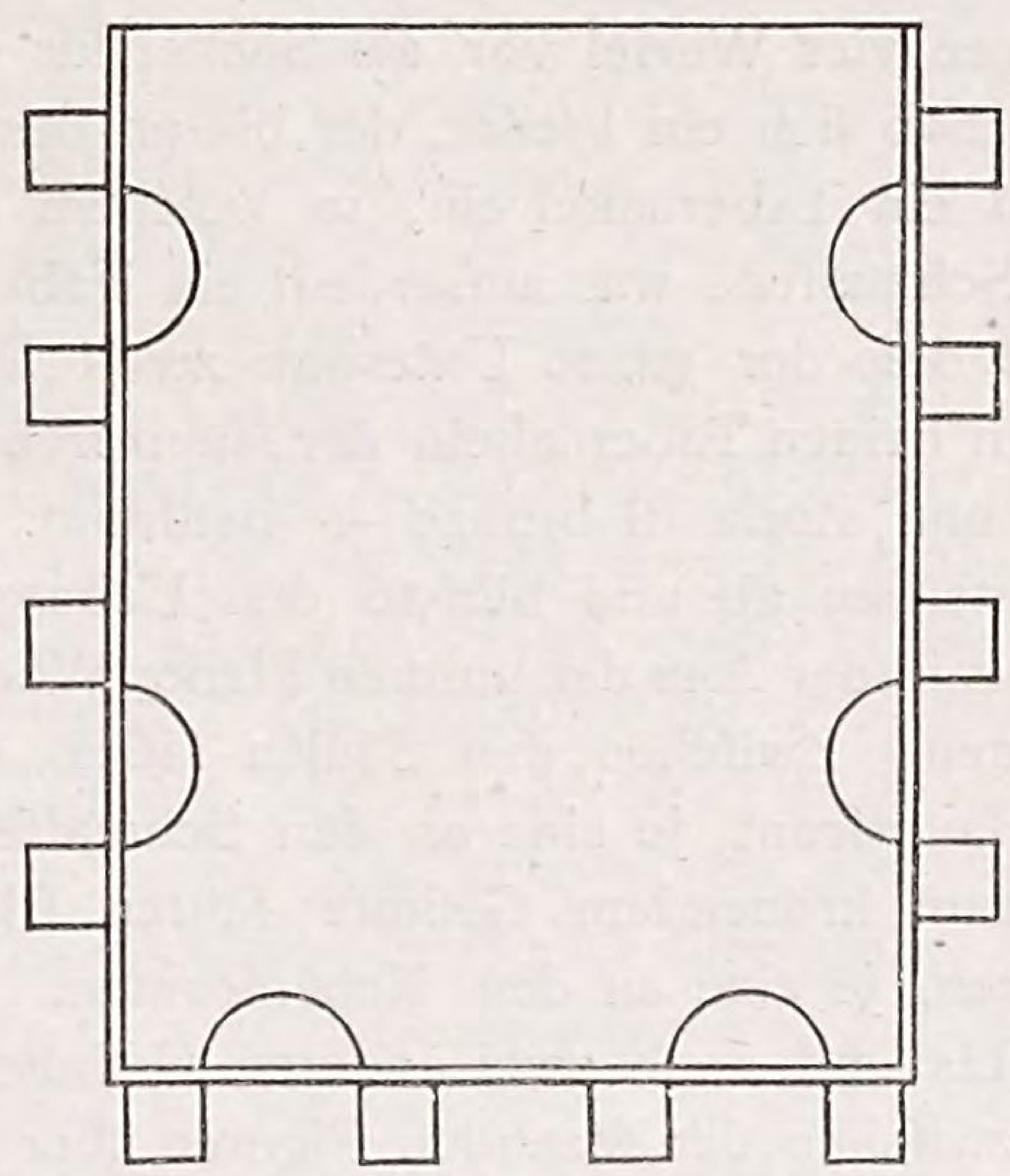
Der alte Erzvater ift wahrlich zu beneiden, dafs feine Geftalt durch Michelangelo's Hand verewigt wurde. Das ift Vafari's Herzensmeinung, welcher zugleich verfichert, dafs kein neueres Werk die Schönheit des Mofes erreiche, kein antikes ihm gleichkomme. Von gleicher Begeifterung für die »opera maravigliosa« erfüllt zeigt fich Condivi. Beide Männer kannten zwar die Statue nur in der fchlechten Aufftellung, die ihr auch heutzutage beinahe alle Wirkung nimmt; fie lebten aber noch unter dem Banne der gewaltigen Perfönlichkeit des Künftlers und wufsten mehr und genaueres von feinen Abfichten. Für uns Spätgeborene wäre es doppelt wünfchenswerth, könnten wir das Werk auf feinen urfprünglichen Platz und in die rechte Umgebung zurückzaubern. Von hohem Standorte follte Mofes auf den Befchauer herabblicken; mehrere andere Geftalten von gleicher Gröfse und verwandtem Charakter, alle auf Würfeln fitzend, traten ihm zur Seite, wodurch gewifs wirkfame Contrafte hervorgerufen, wefentliche Züge in der Auffaffung der Einzelgeftalt bedingt wurden. Die Statue des Mofes endlich war fo geftellt, dafs fich ihre rechte Seite dem Blicke des Betrachtenden faft gänzlich entzog, das Auge des letzteren vorzugsweife durch die linke Seite gefeffelt wurde. Mit grofser Wahrfcheinlichkeit darf man behaupten, dafs der Mofesftatue nach dem Plane Michelangelo's die Stellung auf der linken Seitenfronte des Denkmals zunächft der Mauer zugewiefen war. Nur fo erklärt fich die fteile gerade Linie an der rechten Seite (vom Befchauer links) der Statue, fowie der dicht an den Leib gedrängte Arm und das hier flüchtiger behandelte Gewand. Wer an die linke Fronte des Denkmales herantrat, den traf fofort der Blick des »capitano degli Ebrei«, denn das Haupt deffelben ift feitwärts gewendet, dem von vorn fich Nähernden entgegen gerichtet. Und nicht der Blick allein; was doch für die Wirkung des Werkes fo wefentlich ift, auch die ganze Geftalt baut fich vor den Augen des letzteren natürlich und organifch auf. Das linke Bein ift zurückgebogen, fo dafs man den gewaltigen Mantelwulft, der über den Schoofs herabfällt, und dahinter noch die Spitze des nackten rechten Kniees gewahrt. Den gleichen Linienreichthum, ohne dafs die Deutlichkeit darunter leidet, offenbart auch die von der richtigen Seite genommene Anficht des Oberkörpers. Der linke nackte Arm fchneidet die fonft zu gewaltige Maffe der Bruft; vom rechten Arm, der fich auf die Gefetzestafeln ftützt, wird noch

die in den Bart greifende Hand bemerkbar, der letztere felbft, deffen Haare nach Vafari »fo weich, wollig und fein gearbeitet find, dafs man fchier meint, der Meifsel fei zum Pinfel geworden,« ift theilweife von links nach rechts geftrichen und erfcheint dadurch nicht fo unglaublich mächtig, wie wenn man fich der Statue gerade gegenüber ftellt. Ueberhaupt all das Fremdartige und theilweife Uebertriebene, was fo manchen Tadel laut werden liefs, verfchwindet, fobald man die Statue in Gedanken fo ftellt, wie fie Michelangelo urfprünglich geftellt wiffen wollte. Verkleinerte Gypsabgüffe oder die häufigen reducirten Bronzecopien geftatten mit aller Bequemlichkeit, diefe Umftellung zu erproben. Man merkt nichts mehr von der geringen Maffe des Hinterkopfes; es fchwindet das fcheinbar Gefuchte in der Behandlung des rechten Kniees, das in der ftarren Vorderanficht von dem Mantel wie von einer Nifche eingefafst fich darftellt, es verliert fich das angeblich Gezierte und Gezwungene in der Zeichnung des Bartes, in der Action der Hände. Die grofse technifche Kunft, die Meifterfchaft, die fich in der Modellirung der einzelnen Formen und in der Hebung derfelben durch Contrafte ausfpricht, wurde ftets bereitwillig anerkannt. Nun können wir fie aber noch viel reicher geniefsen, da fie nicht äufserlich auseinanderfallen, fondern von dem einheitlichen Charakter des gefchilderten Helden getragen werden. Ganz richtig haben Vafari und Condivi in Michelangelo's Mofes den »terribilissimo principe«, den »capitano« erkannt. Durchglüht von Kraft und Eifer kämpft der Held nur mühfam die innere Erregung nieder. Das Spiel der beiden Hände fpricht am deutlichften die nur erzwungene Ruhe aus; die eine Hand drückt Mofes an den Leib, mit der anderen greift er wie unbewufst in den mächtig wallenden Bart. Um fo wirkfamer bricht dann der Strahl der Leidenfchaft aus dem Kopfe hervor. Stirn, Augen, Nafe in ihrer faft übermächtigen Bildung drücken volle Energie aus und laffen den Kopf als die Verkörperung des höchftgefteigerten mannhaften Affectes erfcheinen. Man denkt daher unwillkürlich an eine dramatifche Scene und meint, Mofes fei in dem Augenblicke dargeftellt, wie er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und im Zorn auffpringen will. Diefe Vermuthung trifft zwar fchwerlich die wahre Abficht des Künftlers, da ja Mofes, wie die übrigen fünf fitzenden Statuen des Oberbaues, vorwiegend decorativ wirken follte; fie darf aber als ein glänzendes Zeugnifs für die Lebensfülle und das perfönliche Wefen der Mofesgeftalt gelten.

* *
*

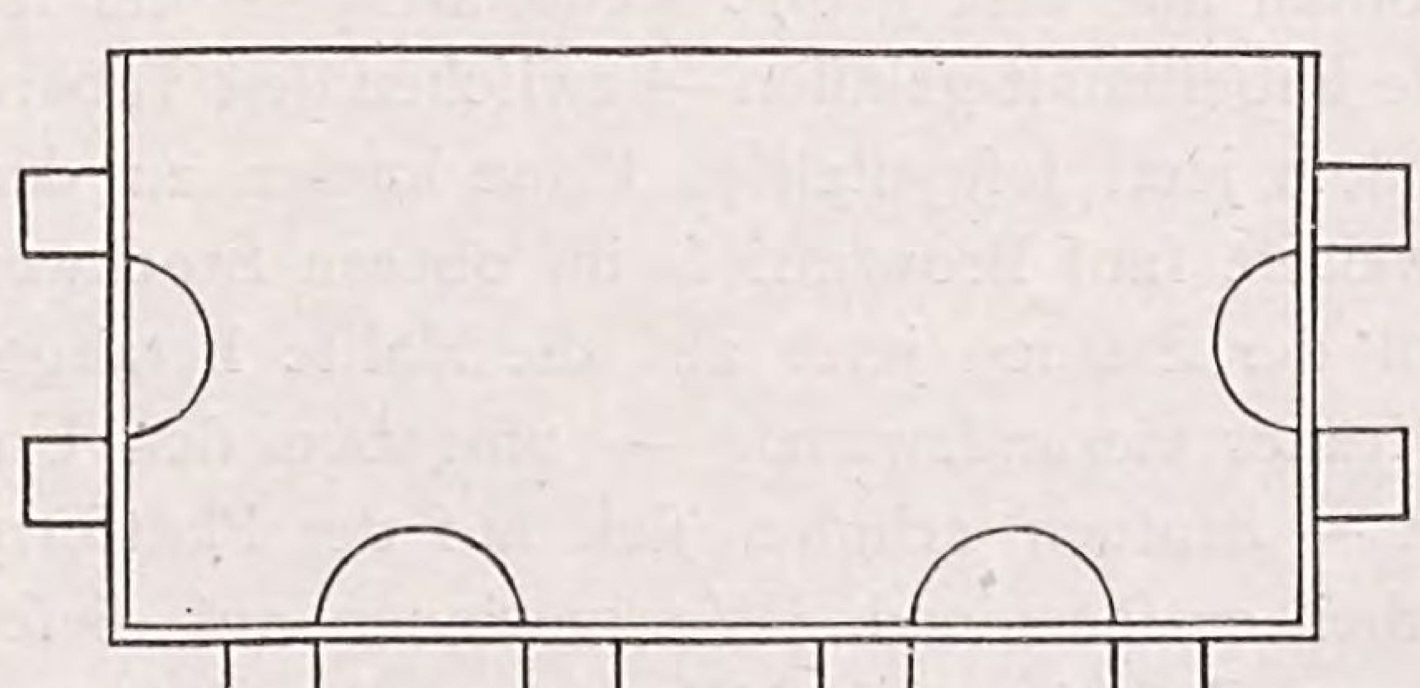
In den nächften Jahren nach Abfchlufs des Vertrages ift Michelangelo eifrig an der Arbeit. Das zeigen nicht allein die Statuen, welche noch in diefer Zeit begonnen worden, das fagen auch zahlreiche Stellen in den Familienbriefen. Michelangelo meldet (15. Juni 1515) feinem Bruder den Ankauf einer grofsen Maffe Erz, um daraus gewiffe Figuren zu giefsen; ein anderesmal fchreibt er, dafs er noch Marmorblöcke brauche und folche in Carrara beftellt habe, oder er fchildert (11. Aug. 1515) näher feine Thätigkeit: »Augenblicklich arbeite ich nicht (mit dem Meifsel), fondern bin vollauf befchäftigt Modelle zu machen und das ganze Werk in Ordnung zu bringen, um es mit aller Gewalt in zwei bis drei

Jahren zu Ende zu führen, wie ich verſprochen habe.« Alles kündigt den guten Fortgang der Sache an. Um ſo mehr überraſcht die Kunde, daſs bereits im nächſten Jahre der bisher feſtgehaltene Plan umgeworfen und ein neuer Vertrag (8. Juli 1516), dem ein neues Modell zu Grunde liegt, abgeſchloſſen wurde. Die Verhandlungen, welche demſelben vorangingen, die Gründe, welche Michelangelo



Juliusdenkmal. Unterbau. 1513.

zur Aenderung des früheren Entwurfes bewogen, ſind uns leider nicht überliefert worden Doch errathen wir aus dem Wortlaute des Contractes, der uns noch vorliegt, daſs die Erben des Papſtes weſentlich von dem Wunſche geleitet wurden, Michelangelo die Arbeit zu erleichtern. — Sie verlängerten die Friſt der Voll-



Juliusdenkmal. Unterbau. 1516.

endung des Denkmales auf neun Jahre, vom Jahre 1513 an gerechnet, ſie überlieſsen ihm miethfrei ein Haus mit Hof und Garten in der Regione di Trevi, in welchem Michelangelo bereits viele Monate gearbeitet und die Marmorblöcke aufgeſtapelt hatte, und geſtatteten ihm, das Denkmal nach Belieben in Rom, Florenz, Piſa, Carrara oder wo ſonſt immer auszuführen, den alten Preis von 16500 Ducaten hielten ſie aber aufrecht. Wie ſtand es nun mit Michelangelo's Gegenleiſtung? Die ausführliche Beſchreibung des neuen Modells wurde dem

Vertrage einverleibt, fo dafs wir über fein Verhältnifs zum Entwurf vom Jahre 1513 eine klare Anfchauung gewinnen.

Nach dem neuen Plane rückte das Denkmal noch mehr an die Wand, als diefes früher der Fall war. Es lehnt fich nämlich daffelbe jetzt mit der Langfeite an die Mauer und läfst nur eine breite und zwei fchmale Fronten frei. An der Hauptfronte, welcher Michelangelo eine Breite von etwa elf florentiner Ellen zugedacht hatte, fprangen vier Würfel vor, als Sockel für eben fo viele Statuen. Hinter jedem Würfel erhob fich ein Pfeiler, der bis an das erfte Gefims reichte; je zwei Pfeiler fchloffen ein Tabernakel ein, in welchem abermals eine Statue Platz fand. An jeder Schmalfeite war aufserdem ein Tabernakel zwifchen zwei Pfeilern angeordnet, fo dafs der ganze Unterbau zwölf Statuen aufwies. Das leere Feld zwifchen den beiden Tabernakeln der Hauptfronte war zur Aufnahme eines Broncereliefs — una storia di bronzo — beftimmt. Ein reich verziertes Gefimfe fchlofs den Unterbau ab und bildete den Uebergang zu dem oberen Stockwerke, wo ebenfalls in der Axe der unteren Pfeiler Würfel angebracht waren, welche Halbfäulen trugen. Zwifchen den Säulen fafsen überlebensgrofse Geftalten, zwei an der Hauptfront, je eine an den Schmalfeiten, den Raum aber über den Figuren bis zum krönendem Gefimfe füllten friesartige Bronzetafeln aus, drei an der vorderen, je eine an den Nebenfronten. Der Sarkophag mit dem Bildnifs des Papftes und noch zwei anderen Geftalten ruhte in einer Art Tribuna in der Mitte zwifchen den fitzenden Figuren über dem grofsen Bronzefelde des Oberbaues; eine Madonna endlich krönte das ganze Werk.

So lautet die Befchreibung des Denkmales in dem Vertrage vom Jahre 1516. Stellt man diefelbe dem drei Jahre früher angenommenen Entwurf vergleichend gegenüber, fo erftarkt die Ueberzeugung, dafs das Werk an Umfang und an Fülle des künftlerifchen Schmuckes nach dem neuen Plane eine wefentliche Einbufse erleiden mufste. Die Zahl der Bronzereliefs wurde zwar vermehrt; nach dem älteren Entwurfe follten nur drei grofse Relieftafeln — die Ausführung in Erz oder Marmor wurde unbeftimmt gelaffen — zwifchen den Tabernakeln den Unterbau zieren, nach dem jetzt feftgeftellten Plane kamen zu der grofsen unteren Bronzetafel noch weitere fünf Bronzefriefe im oberen Stockwerke hinzu. Dagegen wurde die Zahl der Statuen jetzt auf die Hälfte herabgefetzt. Nur zwölf Marmorfiguren — früher vierundzwanzig — umgaben den Unterbau, nur acht — früher fechzehn — Statuen erhoben fich auf der Plattform des Oberbaues. Das ift für das Urtheil entfcheidend. Wir gewinnen auf diefe Art einen guten Einblick in die innere Gefchichte des Werkes und erfahren, dafs die Abficht einer Reduction des Denkmales bereits im Jahre 1516 beftand, wir errathen nun auch die Motive, welche zu dem neuen Vertrage führten. Es follte Michelangelo nicht allein die Arbeit bequem gemacht, fondern er auch von den ihn niederdrückenden Verpflichtungen theilweife entlaftet werden. Im November 1515 hatte er noch feinem Bruder geklagt, dafs er zwei Jahre vollauf zu thun habe, um nur das bereits empfangene Honorar abzuarbeiten. Von diefer Sorge war er nun befreit. Daher hob fich auch fein Muth und wuchs die Luft an der Arbeit. Bereits im September fehen wir ihn in Carrara in voller Thätigkeit, an verfchiedenen Orten Marmor brechen zu laffen und mit Steinmetzen über die erfte

Herrichtung zahlreicher Statuen zu verhandeln. In zwei Monaten hofft er, die nöthigen Marmorblöcke beisammen zu haben, die er dann entweder an Ort und Stelle, oder in Pisa, oder in Rom bearbeiten wolle. »Die Sache werde gut gehen, ruft er dem Vater zu, habet keine Sorge und lebt in Frieden.« Selbst die schwere Erkrankung des Vaters vermochte nicht, ihn der Arbeit abspenstig zu machen. Vor dem Tode müfste er zwar den alten Lodovico sehen, und ginge er darüber selbst zu Grunde, schreibt er (23. Nov.) seinem Bruder. Da aber die Gefahr nicht mehr dringend ist, so begnügt er sich, den Bruder zu mahnen, dafs er es nicht an Heilmitteln und Tröstungen der Seele, den Sacramenten der Kirche, nicht an Stärkungen des Leibes für den alten Mann fehlen lasse. »Habe ich mich ja doch zeitlebens nur darum abgeplagt, um ihn bis zu seinem Tode zu unterstützen.« Er blieb in Carrara bei seinem Werke. Aber nur drei Monate ungestörter Mufse und ungehemmter Arbeitskraft waren Michelangelo vergönnt. Bereits im Dezember 1516 rief ihn Papst Leo zu einer anderen Aufgabe ab, welche, wenn sie in dem Umfange gelöst werden sollte, wie sie im Feuer des ersten Eifers gestellt wurde, den Künstler für viele Jahre band und zu jeder anderen gröfseren Arbeit die Zeit und die Kraft raubte.

Leo X. hätte kein Medici sein müssen, um nicht die grofsartige Verherrlichung seines Vorgängers durch die Kunst eifersüchtig zu empfinden und den Wunsch zu hegen, dafs die vorhandenen Künstlerkräfte den Ruhm seiner eigenen Familie verbreiten möchten. Gerade jetzt war ein Umschwung in seiner politischen Stellung eingetreten, welcher ihn nothwendig in beiden Richtungen bestärkte. Nach dem Siege bei Marignano (Sept. 1515), durch welchen die Franzosen das Uebergewicht auf der apenninischen Halbinsel wieder errangen, fand es Leo X. angemessen, seine Verbindung mit dem Kaiser und mit Spanien zu lösen und die Freundschaft der neuen Weltmacht zu suchen. Er machte sich persönlich auf den Weg, den jungen König von Frankreich zu begrüfsen. Ueber Florenz, wo der Abglanz der Papstwürde und sein pomphaftes Auftreten das Ansehen seiner Familie nicht wenig hob, zog er nach Bologna und besprach hier (Dezember 1515) mit Franz I. die künftige Gestaltung Italiens. Sein Interesse war vornehmlich auf den Erwerb eines Fürstenthums für seinen Bruder Giuliano gerichtet. Die Hoffnung auf den Königsthron von Neapel mufste freilich aufgegeben werden; der vorzeitige Tod Giuliano's de' Medici (17. März 1516) brachte alle politischen Pläne einen Augenblick lang in grofse Verwirrung. Als Erbe der mediceischen Machtgelüste trat aber alsbald der Neffe des Papstes Lorenzo de' Medici ein, und zum theilweisen Ersatz für die entschlüpfte Königskrone bot sich der Herzogshut von Urbino dar, welcher dem Francesco Maria della Rovere mit Gewalt vom Haupte geschlagen wurde. Begreiflicherweise mochte Leo X. in den Tagen, in welchen er auf den Neffen Julius' II. mit geistlichen und weltlichen Waffen, mit Bannstrahlen und Kanonen losging, sich nicht für das Ehrendenkmal des Oheims begeistern. Dagegen mufste ihm jetzt der Dienst der Kunst zur Ehre des Hauses doppelt am Herzen liegen. Denn reiche Kunstpflege galt in den Augen der Renaissance als Probirstein wahrhaft fürstlicher Gesinnung. Leo X. beschlofs durch die Errichtung einer Prachtfassade an der Kirche San Lorenzo in Florenz seiner Familie ein würdiges Denkmal zu setzen. San Lorenzo war die Pfarrkirche

und Grabkirche der Medici. Schon der Urahne Giovanni de' Bicci hatte namhafte Summen zum Bau derfelben beigetragen, der Grofsvater Cofimo durch feine Freigebigkeit das Patronat erworben. Die Kirche — ein Werk Brunellesco's — war bis auf die Schaufeite längft vollendet, jetzt follte auch diefe ihr zugefügt werden. Wahrfcheinlich fafste Leo X. zuerft den Gedanken des Faffadenbaues, als er fich im Winter 1515 auf dem Wege nach Bologna in Florenz aufhielt. Nach Vafari's Bericht bewarben fich viele Künftler um das Werk und fertigten Zeichnungen für daffelbe an. Er nennt Baccio d'Agnolo, Giuliano da San Gallo, Andrea und Jacopo Sanfovino und endlich Raffael, »den der Papft nachmals in diefer Angelegenheit mit nach Florenz nahm.« Für die letztere Behauptung mag Vafari felbft einftehen. Sie klingt nicht glaubwürdig und fcheint nur vorgebracht zu fein, um die Bedeutung des Werkes in den Augen der Lefer zu erhöhen. Die Wahl des Papftes traf Michelangelo. »Michelangelo, der mit grofser Liebe darangegangen war, das Grabmal Julius' II. zu machen, leiftete allen möglichen Widerftand.« Da aber der Papft auf feinem Willen beftand, fo liefs »Michelangelo weinend ab vom Grabmal.« So erzählt Condivi. Michelangelo felbft hat fich (in feinen Gedenkblättern, die er zur Auffrifchung des Gedächtniffes eigenhändig niederfchrieb), über die Anfänge feiner Thätigkeit an der Faffade von San Lorenzo ganz knapp ausgelaffen. »Am 5. Dezember des Jahres 1516 ging ich von Carrara, wo ich mich in meinen Angelegenheiten aufhielt, nach Rom zum Papft Leo, welcher mich wegen der Faffade von San Lorenzo berufen hatte. Nachdem ich mit ihm mündlich die Sache abgefprochen, kehrte ich am 6. oder 7. Januar nach Carrara zurück. Und noch am felben Tage brachte mir ein gewiffer Bentivoglio von Jacopo Salviati auf Rechnung des Papftes eintaufend Ducaten.«

Die Uebernahme der Arbeit an der Faffade von San Lorenzo drückte nicht allein das Grabdenkmal Julius' II. wieder in den Hintergrund; fie hatte für Michelangelo noch die andere verhängnifsvolle Folge, dafs fie ihn viele Jahre von Rom entfernte. Hier blieb von nun an Raffael als Alleinherrfcher zurück.

X.

Raffael's Teppichcartons.

So lange Raffael in den Dienften Julius' II. ftand, verlief fein Leben in ftiller, ftetiger Arbeit. Wie hätte er auch, erfüllt von all den neuen Anfchauungen, und Aufgaben gegenüber geftellt, die feine ganze Kraft in Anfpruch nahmen, felbft in einer tiefen künftlerifchen Wandlung begriffen, die Mufse gefunden, reiche perfönliche Beziehungen zu knüpfen und fich in buntem Verkehr zu bewegen? Und wenn er auch die Zeit und die Luft dazu gewonnen hätte: während der Regierung des gewaltigen Julius war der vaticanifche Palaft kein Mittelpunkt geiftreicher, vornehmer Gefelligkeit. »E misero a pocha spese,« heifst es in den venezianifchen Berichten von ihm. Die Koften des päpftlichen Haushaltes durften fünfzehnhundert Dukaten im Monate nicht überfteigen. Wie ganz anders glänzend geftaltet fich das Leben am Hofe Leo's X. Die vornehmen Verwandten, die zierlichen Dichter, die heiteren Sänger und Mufiker, die fprachkundigen Gelehrten, gewandte Lebemänner aller Art fammelten fich im Vatican; felbft die Gefchäftsleute hielten es mit der Würde und dem Ernfte ihres Amtes verträglich, fich in die fröhliche Gefellfchaft zu mifchen und an den mannigfachen Genüffen des Hofes theilzunehmen. Auch Raffael wurde in diefe Kreife gezogen und fühlte fich bald wohl und heimifch in dem Verkehr mit der lebensfrohen, geiftvollen Umgebung des Papftes. Wir befitzen einen Brief von ihm, vom 1. Juli 1514 an feinen Oheim Simone Ciarla gerichtet, ein köftliches Zeugnifs von feiner Selbftzufriedenheit und dem reinen Glücke, welches er athmet. Die Verwandten in Urbino hatten eine Frau mit einer, wie fie meinten, guten Mitgift für ihn ausgefucht. Davon will aber Raffael nichts wiffen. Er dankt vielmehr Gott dafür, dafs er bisher ledig geblieben. An guten Partien würde es ihm auch in Rom nicht fehlen. Ihm ift hier ein Mädchen von gutem Ruf, ftattlichem Vermögen angetragen worden, ja der Cardinal Bibbiena will ihm fogar eine Verwandte zur Frau geben. Mit Seelenruhe erwartet er den Ausgang aller diefer Verhandlungen. So wie er lebt, fühlt er fich glücklich. Er erfreut fich eines guten Einkommens; aufser dem feften Jahresgehalte befitzt er auch noch liegende Güter und ein Haus, die er auf 3000 Dukaten fchätzt; grofse, gewinnreiche Arbeiten ftehen in Ausficht, die Gunft des Papftes bleibt ihm gewifs. Er hätte hinzufügen können: auch die Freundfchaft der angefehenften Männer am Hofe. In den Briefen

Bembo's, in den Schriften Caftiglione's, in den Berichten fürftlicher Abgefandter wird Raffael oft erwähnt, und dann ftets in Ausdrücken, die von hoher Achtung und herzlichem Wohlwollen zeugen. Glänzende Spuren diefes regen Verkehres entdeckten wir in Raffael's Kunft. Es wäre doch wunderbar gewefen, wenn Raffael's Freunde und Gönner nicht den Wunfch gehegt hätten, von feiner Hand verewigt zu werden, und ebenfo wunderbar, würde er nicht willig feinen Pinfel zur Erfüllung des Wunfches geliehen haben. In jedem Zeitalter, in welchem ftarke Perfönlichkeiten vorherrfchen oder die Gefellfchaft einen ariftokratifch-höfifchen Zufchnitt empfängt, tritt die Porträtmalerei in den Vordergrund. Auch die ältere Kunft fchuf zahlreiche Bildniffe; gemeinhin wies fie ihnen aber nur einen untergeordneten Platz in gröfseren Schilderungen an. Sie find Zufchauer voll Theilnahme und Aufmerkfamkeit an den wichtigen Ereigniffen, von welchen die Bibel und die Legenden erzählen, sie empfehlen fich als Bittende der Gnade der Heiligen, oder (in der nordifchen Kunft) erfcheinen als würdige Glieder einer Zunft. Erft in den Zeiten, in welchen das individuelle Selbftgefühl erftarkte und perfönliche Ungebundenheit im Leben herrfchte, gewann auch das felbftändige Einzelporträt erhöhte Geltung.

Die meiften Porträts Raffael's ftammen aus den erften Jahren der Regierung Leo's X. Unter Julius II. war die Umgebung des Papftes zu keinem fröhlichen Behagen gekommen; einen defto weiteren Kreis von anziehenden Perfonen hatte Leo X. im Vatican verfammelt. Nur die Frauen fehlten am Hofe; fie erfcheinen auch auffallend felten unter den Porträten Raffael's. Aus der römifchen Periode befitzen wir höchftens zwei eigenhändig von ihm gemalte Frauenbildniffe, und beide follen die Züge feiner Geliebten wiedergeben. Nicht die Züge des römifchen Bäckermädchens, der Fornarina in der Via Sta. Dorotea, an deren Haufe Raffael, wenn er fich nach der Farnefina begab, vorüber zu gehen pflegte und fie fo bewundern und lieben lernte, auch nicht des urbinatifchen Töpfermädchens, welches Raffael zu Liebe nach Rom gewandert kam. Denn das Bäckermädchen und das Töpfermädchen leben nur im Fabelreiche. Die fpäteren Gefchlechter werden ftets die auf ficheren Thatfachen beruhende Kunde von dem Leben grofser Männer dürftig finden und fich bemühen die Lücken auszufüllen. Heroen fprechen vornehmlich zur Phantafie der Nachwelt, und fo ift es auch die Phantafie, welche an ihrem Bilde unabläffig weiter webt. Wir wollen nicht blofs die äufseren Thatfachen kennen, wir möchten gern auch die inneren Empfindungen belaufchen und die Herzensgeheimniffe errathen. Gewifs hatte der Maler, in deffen Werken fich die Grazie und Anmuth vollendet verkörpert und die weibliche Schönheit glänzende Triumphe feiert, auch Frauengunft genoffen und reiche Liebeserfahrungen gefammelt. Und fo wurde allmählich eine Herzensgefchichte aufgebaut, welche den Mangel des feften Grundes durch die Fülle der Einzelheiten erfetzt. Vafari fpricht im Allgemeinen von dem heifsen Blute, der unbändigen Liebesluft des Meifters und hebt hervor, dafs er von feiner Geliebten, der er bis zum Tode treu geblieben war, ein köftliches Bild voll Leben gemalt habe. Ob wir dasfelbe noch befitzen? Die zwei als Fornarina oder Raffael's Geliebte gemeinhin benannten Porträts, find keineswegs urkundlich beglaubigt, fie ftellen auch nicht diefelbe Perfon dar. Bei dem einen Bilde fchliefsen wir aus der Stellung auf

intime Beziehungen zum Künftler, das andere fchwebte ihm offenbar bei feinen fchönften Frauenfchöpfungen vor der Seele. Mufs man da nicht annehmen, dafs es auch in fein Herz eingedrungen fei?

Die fogenannte Fornarina in der Barberinigalerie in Rom fafs Raffael bis unter den Bufen nackt, den Unterleib mit einem röthlichen Schleier leicht verhüllend, zum Modell. Ein goldner Reif umfpannt die Haare, ein turbanartig gebundenes, gelbgeftreiftes Tuch bedeckt den Kopf. Mit der einen Hand zieht die Fornarina den Schleier zum Bufen empor, die andere fällt läffig in den Schoofs. An dem um den linken Oberarm gebundenen Goldreif lieft man die Infchrift: RAPHAEL VRBINAS. Sie belehrt uns über den Urfprung des Werkes und deutet die intimen Beziehungen der dargeftellten Perfon zum Künftler an. Die Wirkung des Bildes ift wefentlich auf den Contraft des dunkelgrünen Gebüfches im Hintergrunde zu dem warmen Incarnat des nackten Frauenkörpers berechnet. Doch werden Eindruck und Stimmung durch das ftumpfe Colorit, die fteife Haltung und das leblofe, theilweife (Nafe und Ohren) fogar formenhäfsliche Geficht wefentlich abgefchwächt. Ungleich anziehender, durch die eigene Formenfchönheit und durch die Auffaffung des Künftlers geadelt, erfcheint die »Dame mit dem Schleier«, die donna velata in der Galerie Pitti. Die Lage der Hände, auch die Wendung des Kopfes erinnern an die Barberini-Fornarina; doch führt uns der Ausdruck des Gefichtes, die ganze Haltung und der reiche Putz in feinere Kreife. Ein zierlich gefaltetes Hemd, über dem goldverbrämten Mieder hoch hervorragend, deckt die echt römifche mächtige Büfte, den linken Arm verhüllt ein baufchiger Aermel von weifslichem Stoffe mit gelbem Befatze, während der rechte unter dem Schleier verborgen ruht, welcher vom Kopfe lang herabwallt. So wird die ganze Geftalt von einem hellen lichten Glanze umgeben. In einem wunderbar feffelnden matten Schimmer ftrahlt auch das Geficht, in gelbem, zart grau fchattirten Tone gehalten. Dadurch blicken die grofsen, dunklen Augen doppelt feurig, wie wieder auf der anderen Seite die Wirkung des meifterhaft modellirten Halfes durch das Halsband von fchwarzen Steinen erhöht wird. Die Farbe ift leicht und ficher mit breitem Pinfel auf den Leinwandgrund aufgetragen und von einer durchfichtigen Klarheit, wie nur noch in wenigen Gemälden Raffael's. Den Namen des herrlichen Weibes kennen wir nicht, wohl ahnen wir aber, dafs es fich tief in die Phantafie des Künftlers einfenkte. Denn wir entdecken verwandte Züge in der Magdalena auf dem Cäciliabilde und in der Sixtinifchen Madonna, und nehmen mit gutem Grunde an, dafs die Geftalt der »donna velata« vor feinen Augen fchwebte, als er jene beiden verklärten Frauen fchuf.

* * *

So felten Raffael im Dienfte des Papftes Gelegenheit hatte, vornehme Damen zu malen, fo häufig fand fich der Anlafs zu Schilderungen der männlichen Glieder des Hofes. Raffael malte den Papft Leo felbft, dann des Papftes Bruder und Neffen: Giuliano und Lorenzo Medici, den Cardinal Bibbiena, den Conte Baldaffare Caftiglione, den Vorfteher der päpftlichen Bibliothek Tommafo Inghi-

rami, den als Sänger und Dichter gleich beliebten Antonio Tebaldeo, die beiden Venezianer Agoſtino Beazzano und Andrea Navagero, welche wenigſtens zeitweiſe in Rom lebten und durch den ihnen eng befreundeten Cardinal Bembo in den Hofkreis eingeführt wurden. Alle dieſe Bildniſſe ſind beſtens beglaubigt, werden von Zeitgenoſſen erwähnt und gerühmt. Das Papſtporträt wurde bereits 1524 copirt, über die Bildniſſe Tebaldeo's, Caſtiglione's und Giuliano's ſpricht Bembo in einem an den Cardinal Bibbiena gerichteten Briefe (19. April 1516) ausführlich: »Raffael hat unſeren Tebaldeo ſo natürlich gemalt, daſs er ſich in Wirklichkeit weniger gleicht als in dem Bilde. Ich habe niemals eine ſo vollkommene Aehnlichkeit erblickt. In dieſer Hinſicht, was die Aehnlichkeit betrifft, erſcheinen die Porträts Caſtiglione's und unſeres Herzogs (Giuliano), dem Gott die ewige Seligkeit ſchenken möge, beinahe wie von der Hand eines Schülers. Ich beneide Tebaldeo gar ſehr und denke mich auch eines Tages malen zu laſſen.« Daſs Lorenzo Medici von Raffael porträtirt wurde, wiſſen wir von dem erſteren ſelbſt, welcher (Februar 1518) die Vollendung des Bildes und ſeine Schönheit dem Baldaſſare Tarini meldet. Wenn nur der hohen Summe der beglaubigten Porträts auch die Zahl der erhaltenen entſpräche! Drei Bildniſſe ſind ſpurlos verſchwunden und nicht einmal in guten Copien nachweisbar: das Porträt Tebaldeo's, jenes des jungen Lorenzo Medici und der beiden auf eine Tafel zuſammen gemalten Venezianer: Navagero und Beazzano. Die andern aber ſind faſt alle in mehreren Exemplaren vorhanden und beſitzen Doppelgänger, die nur gar zu leicht zu Verwechſelungen verleiten.

Durch die feine psychologiſche Auffaſſung feſſeln die Bildniſſe Inghirami's und Bibbiena's. Freilich darf man bei Inghirami nicht an den Anlaſs denken, der ihm den Beinamen Phädra verſchafft haben ſoll. Bei einer Aufführung des Hippolytus entzückte er in der Rolle der Phädra durch eine lateiniſche Improviſation die Zuhörer in ſo hohem Maſse, daſs ſie ihn ſeitdem mit dieſem Namen begrüſsten. Wir haben einen grundhäſslichen, fetten, ſchielenden Mann vor uns. Den mit einer rothen Kappe bedeckten Kopf ein wenig nach links gewendet, ſitzt Inghirami aufwärts ſchauend an einem Tiſche, ein aufgeſchlagenes Buch und das Tintenfaſs neben ſich. In der Rechten hält er eine Feder, die Linke ruht auf einem Bogen Papier. Wie der natürliche Typus des Mannes die künſtleriſche Auffaſſung erſchwerte, ſo legte ſein Amtsgewand — durchgängig roth — der feinen maleriſchen Ausführung nicht geringe Hinderniſſe in den Weg. Raffael überwand nicht allein die letzteren, auch die an ſich unangenehmen Züge Inghirami's liehen ihm nur die Grundlage, ein vollendetes Charakterbild eines vornehmen, geiſtvollen Gelehrten zu ſchaffen. Er hat ihn dargeſtellt, wie er, in tiefem Nachſinnen begriffen, für einen Augenblick im Schreiben innehält. Die Hände — ein Muſter feiner Modellirung, voll ſprechenden Lebens — ruhen läſſig, der Blick iſt unwillkürlich nach oben gerichtet, als ſollte von da die Inſpiration kommen. Dieſe Wiedergabe des Mannes in dem Momente der Spannung und inneren Sammlung lenkt das Auge des Beſchauers ganz von den häſslichen Formen ab, beſeelt und idealiſirt geradezu den Kopf, den man natürlich niemals ſchön finden wird, dem man aber Geiſt und gewinnendes Weſen nicht abſprechen kann. Es war nicht Raffael's Sitte, die Perſonen, die ihm zu Bilde ſaſsen, in einer ſo ſcharf

beſtimmten, zugeſpitzten Stimmung darzuſtellen; daſs er es in dieſem Falle that, beweiſt ſeine Weisheit. Er wollte nicht lügen, nichts verbergen, wuſste aber alle Störungen zu umgehen. Das Exemplar, welches bisher den Ruf des Originals genoſs, hängt in der Pittigalerie, ſeit einigen Jahren wird aber ein zweites, noch im Beſitze der Familie in Volterra befindliches, rühmend hervorgehoben.

Intriguen hat Inghirami gewiſs niemals angezettelt. Gutmüthigkeit ſpricht aus ſeinem fleiſchigen Geſichte. Will man den ſchroffen Gegenſatz dazu, das Bild des verſchmitzt klugen und gewandten Mannes, des echten Politikers, kennen lernen, ſo trete man vor das Porträt des Cardinals Bernardo Dovizi da Bibbiena. Das Original befindet ſich in Madrid, wohin es vielleicht ſchon im ſechzehnten Jahrhunderte, durch Caſtiglione's Vermittelung gelangte, während das Gemälde in der Pittigalerie nur von der Hand eines ſpäteren Copiſten herrührt. Raffael hat das Bruſtbild in volles Licht geſtellt, ſo daſs die charakteriſtiſchen Züge ſcharf hervortreten. Auf dünnem Halſe ſitzt der hagere bleiche Kopf, die Lippen ſind gekniffen, die Augen unter den langen Lidern lauernd, die Naſe groſs und gekrümmt. Die Natur des Mannes, der von früher Jugend her mit dem Papſte befreundet dem Intereſſe der Medici erfolgreich diente und ſich als geſchickter politiſcher Unterhändler bewährte, ſpiegelt ſich in dem Porträt getreu wieder. Nur den fröhlichen Dichter, der am Hofe von Urbino durch ſeinen Witz glänzte, durch ſeine Virtuoſität im Necken und Vexiren den Papſt ſo köſtlich zu unterhalten wuſste und in ſeiner Calandra die Lachluſt der vornehmen Kreiſe Italien's zu reizen verſtand, darf man in dem Bilde nicht ſuchen. Es ſcheint, daſs zu der Zeit, als Bibbiena gemalt wurde, die Lebenskraft und Lebensluſt in ihm zu verſiechen begann. Das Porträt Bibbiena's dürfte in den Jahren 1515—1516 von Raffael geſchaffen worden ſein, wie jenes Inghirami's. Denn ſpäter befand ſich der Cardinal als Legat am franzöſiſchen Hofe, Inghirami aber war im Herbſte 1516 bereits verſtorben.

Aus derſelben Zeit ſtammt noch ein drittes Bildniſs: der Conte Caſtiglione im Louvre. Aus Bembo's Briefen erfahren wir, daſs Caſtiglione im Anfang des Jahres 1516 mit Raffael in engem Verkehre ſtand, — ſie unternahmen z. B. mit Bembo, Navagero und Beazzano gemeinſam einen Ausflug nach Tivoli — und daſs Caſtiglione's Bild im April 1516 bereits vollendet war. Zu einer ſcharfen pſychologiſchen Auffaſſung gab die Perſönlichket des einfach vornehmen, liebenswürdigen Mannes keinen Anlaſs; dagegen glänzt das Bild durch eine vollendete maleriſche Technik. Caſtiglione wendet das vollbärtige Antlitz geradeaus gegen den Beſchauer, den Kopf deckt ein ſchwarzes Barett mit aufgeſtülpten breiten Krämpen, den Leib verhüllt ein ſchwarzes, über der Bruſt offenes Gewand und ein grauer, loſe um den Oberarm gelegter Ueberwurf. Die Farben ſind auf den Leinwandgrund dünn mit breitem Pinſel aufgetragen, im Fleiſche herrſcht ein warm gelber, vollkommen durchſichtiger Localton vor, mit feinen grauen Halbſchatten. Scheinbar improviſirt und wie in einem Zuge gemalt, zeigt das Gemälde zugleich eine vollendete Modellirung der einzelnen Theile.

Wenn nicht alle Anzeichen trügen, ſo beſitzt das neu entdeckte Originalporträt Giuliano's de' Medici die gleichen techniſchen Merkmale. Daſs Raffael den am 16. März 1516 verſtorbenen jüngſten Bruder des Papſtes gemalt

habe, wird durch Bembo's und Vafari's Zeugnifs erhärtet, ebenfo gewifs und auch allgemein anerkannt ift aber, dafs Giuliano's Porträt in der Uffiziengalerie von der Hand eines florentiner Copiften herrührt. Das Original fchien für immer verloren Da wurde vor einem Jahrzehnt in Florenz ein Exemplar des Bildniffes aufgefunden und von der ruffifchen Grofsfürftin Marie erworben, welches den Anfpruch auf Originalität erhebt. Für diefe fteht das Votum eines hervorragenden Kunftkenners, des Herrn von Lipphardt, ein, des glücklichen Entdeckers des Bildes, welcher feine Anficht durch eine Reihe gewichtiger Gründe ftützt. Raffael hat den Herzog mit Anfpielung an feine Würde eines Generals der Kirche, mit der Engelsburg im Hintergrunde dargeftellt. Sein Haar ift in ein goldenes Netz gefteckt, das fchwarze Barett fchief auf den Kopf gedrückt. Ueber die Schulter hat Giuliano einen pelzverbrämten grauen Mantel geworfen, die eine Hand lehnt fich auf den Tifch, die andere, auf fie gelegt, hält einen Brief. Das Porträt ift auf feine, nicht präparirte Leinwand, die über eine Holztafel gezogen wurde, mit fo dünnen Farben gemalt, dafs es wie ein Gemälde auf transparentem Papier erfcheint. Wer das Werk fchuf, mufste der Hand vollftändig ficher fein und das feinfte Verftändnifs der Formen befitzen. Wie die Modellirung, fo entfpricht auch das Colorit, der durchfichtige warme Localton mit weifslichen Lichtern und grauen Schatten, den übrigen als eigenhändig anerkannten Arbeiten Raffael's. Beftätigen fich, wie zu hoffen fteht, diefe Angaben, fo find wir um ein Meifterwerk des Künftlers reicher geworden.

Der Reigen der Raffael'fchen Porträte fchliefst die Gruppe des Papftes Leo mit dem Cardinal Giulio de' Medici und Lodovico de' Roffi. Zwei Exemplare ftritten befonders in früherer Zeit heftig um den Preis der Originalitat; das eine aus dem Erbe der Familie Medici befindet fich in Florenz (Pitti), das andere gelangte aus der Mantuaner Kunftkammer in den Befitz der Farnefe und bildet einen Hauptfchmuck des Mufeums in Neapel. Die Hartnäckigkeit des Streites darf kaum befremden, da fchon ein Schüler Raffael's, Giulio Romano, Original und Copie nicht zu unterfcheiden vermochte. Der allzeitig zudringliche Aretino war es, welcher 1524 vom Papfte Clemens VII. das Originalporträt für feinen neu gewonnenen Gönner, den Marchefe Federigo Gonzaga, erbettelte. Der Papft hatte Gründe, das Gefuch nicht abzufchlagen; er liefs daher durch einen »trefflichen Maler«, durch Andrea del Sarto, eine Copie anfertigen und befahl, das Original nach Mantua zu fenden. Es fcheint jedoch, dafs man in Florenz Mittel fand, das Original mit der täufchend gemalten Copie zu verwechfeln und die letztere als Gefchenk dem Marchefe Gonzaga zu überreichen. In Mantua fah nun Giulio Romano die Copie und pries nicht allein die fchöne Arbeit Raffael's, fondern wollte auch die Spuren feiner eigenen Mitwirkung erkennen. Erft als er auf ein heimlich angebrachtes Zeichen aufmerkfam gemacht worden war, bemerkte er feinen Irrthum. Da eine abfichtliche Täufchung, ein förmlicher Betrug in das Werk gefetzt wurde, kann der entgegengefetzte Wortlaut der officiellen Documente nicht als entfcheidend in die Wagfchale geworfen werden. Darnach war allerdings das Original nach Mantua und nachmals nach Neapel gekommen. Leider hat fich das florentiner Exemplar nicht fo unverfehrt erhalten, um durch die Vergleichung der beiden Bilder den Streit zu Ende zu bringen.

Die grauen Schatten ſind im Laufe der Zeit gewachſen, die Fleiſchtöne haben theilweiſe ihre Durchſichtigkeit eingebüſst. Auch darf man nicht vergeſſen, daſs Giulio Romano nach eigenem Geſtändniſs an der Ausführung (wahrſcheinlich der Cardinalsfigur rechts vom Papſt und der Draperie) theilnahm. Immerhin wird der unbefangene Betrachter auch jetzt noch ganz abgeſehen von der feinen Abtönung der vier verſchiedenen rothen Farben in Teppich und Gewändern, das begeiſterte Lob Vaſari's gerechtfertigt finden: »Kein Meiſter habe beſſeres geſchaffen und werde beſſeres ſchaffen.«

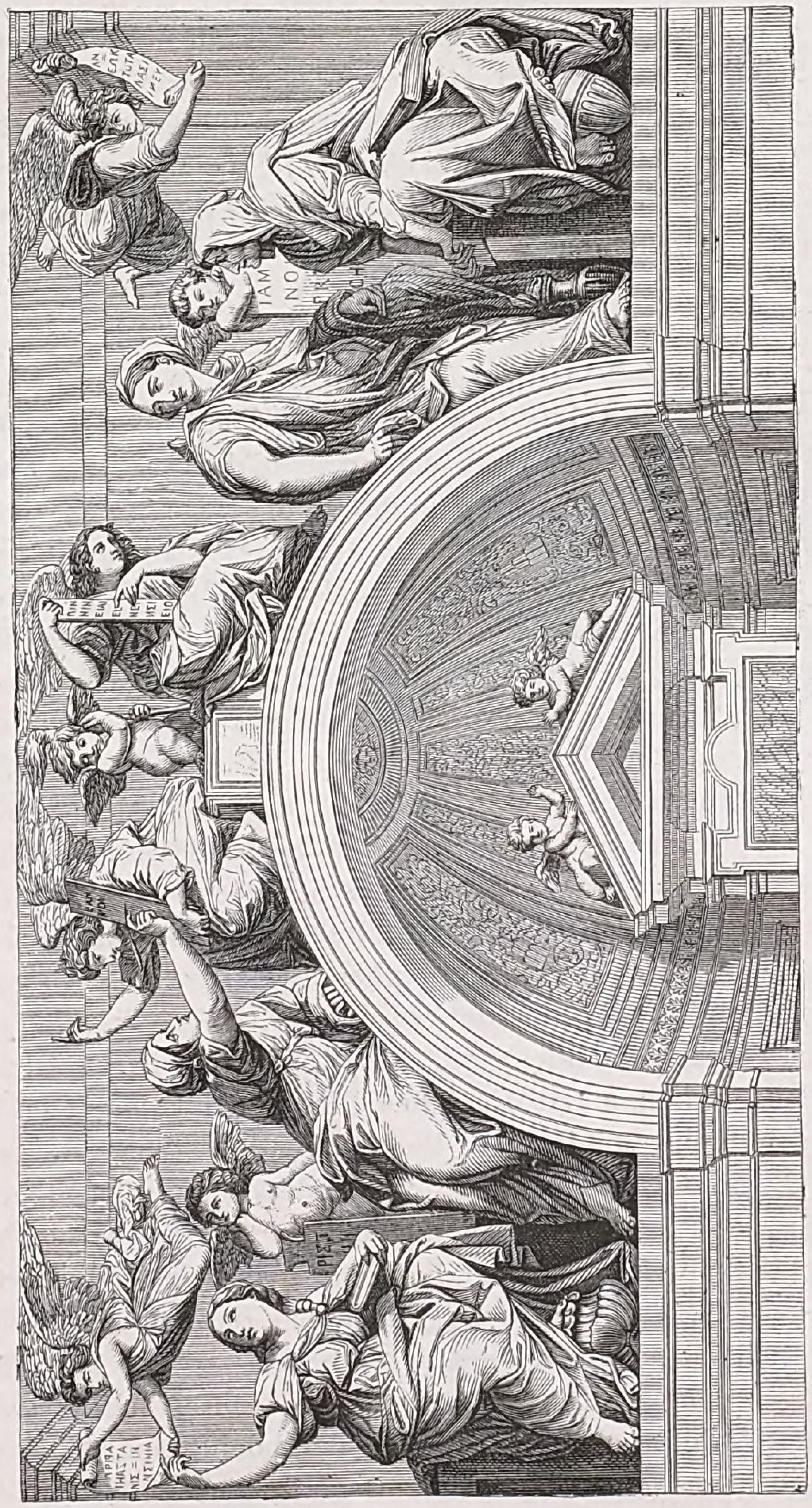
* * *

Auffallender Weiſe fehlt unter den römiſchen Porträten Raffael's ein Mann, der nicht allein in den Hofkreiſen viel verkehrte, ſondern auch zu Raffael ſeit längerer Zeit in perſönlichen Beziehungen ſtand und deſſen künſtleriſche Gaben wie wenige zu ſchätzen und zu verwerthen verſtand — der berühmte Bankherr Agoſtino Chigi. Aus Siena war der Vater Mariano de' Chigi nach Rom gewandert und hier als Wechsler raſch empor gekommen. Der älteſte Sohn Agoſtino brachte den Reichthum und das Anſehen des Hauſes auf den höchſten Gipfel. Faſt alle Fürſten Italiens ſtanden in ſeinem Schuldbuche. Muſste er auch einzelne Poſten hier ungelöſcht laſſen, ſo fand er doch dafür mehr als hinreichenden Erſatz in dem Gewinn, den er aus dem Pacht der päpſtlichen Zölle, der Salinen, der Münze zog. In einem Zeitalter, das ſich durch Prachtliebe und Ueppigkeit hervorthat, galten ſeine Feſte als die glänzendſten. Er war aber nicht nur ein gewandter Weltmann, ſondern auch klug genug, um zu wiſſen, daſs zum wirkſamen Glanze gar häufig der Schein genüge. Wenn er die goldenen und ſilbernen Gefäſse, nachdem ſie ſeine Gäſte, unter ihnen der Papſt und die Cardinäle, gebraucht, in die Tiber werfen lieſs, ſo fand dieſe feine höfiſche Huldigung mit Recht groſsen Beifall; die Geladenen ahnten gewiſs nicht, daſs Agoſtino vorſichtiger Weiſe Netze hatte vorher in den Strom legen laſſen. Vortrefflich verſtand er es, dem Leben frohe Stunden des Genuſſes abzugewinnen. Das Ideal des Schmarotzers, welcher die Zeche mit Witz zu zahlen liebt, Pietro Aretino, gehörte zu ſeinen näheren Genoſſen, die Aſpaſia des päpſtlichen Hofes, die ſchöne Imperia, war ſeine Freundin. Aber auch die Intereſſen ernſter Bildung blieben ihm nicht fremd. Auf ſeine Koſten und in ſeinem Hauſe wurde das erſte griechiſche Buch in Rom, Pindar's Gedichte, gedruckt. Ein gediegener vornehmer Sinn prägt ſich auch in ſeiner Kunſtpflege aus. In ſeiner Vigna in der Lungara, die damals noch auſserhalb der Stadtmauer lag, lieſs er durch ſeinen Landsmann Baldaſſare Peruzzi 1509—1510 eine Villa errichten. Der Bau zeigt beſcheidene Verhältniſſe und einfache Formen. Kein koſtbarer Marmor, kein goldener Zierrat wurde angewendet, der Schmuck der mäſsig groſsen Räume der Malerei überlaſſen. Wer Prunk und Pomp ſucht, wird ſich arg enttäuſcht finden, dagegen kann eine idealere Oertlichkeit, um die Freuden feinen geſelligen Lebens zu genieſsen, kaum gedacht werden. Die Umgebung drückt und blendet nicht durch ſchweren Glanz; die maleriſche Decoration erhöht die Lebensgeiſter und regt die Phantaſie an, weiter zu träumen und zu dichten. Mit Recht wird an dem Bauherrn der Far-

nefina ein auserlefener Gefchmack und reiner Kunftfinn gerühmt. Wir rauben Agoftino Chigi nichts von feinem Ruhme, wenn wir auf den ihn hebenden Einflufs feines Umganges mit den beften Meiftern wie Peruzzi, Sebaftian del Piombo Sodoma, endlich Raffael hinweifen. Es begegneten fich wahlverwandte Naturen.

Der Verkehr mit Raffael reicht bis in das Jahr 1510 zurück. Ein aus Perugia ftammender Goldfchmied, Cefare Rofetti, übernahm (10. Nov. 1510) die Ausführung zweier grofser Bronzefchüffeln, zu welchen Raffael die Zeichnung liefern follte. Mehrere Blätter Raffael's haben fich in Windfor, Oxford (Fifher 18, 19), Dresden (Br. 78) erhalten, welche als folche Vorlagen gelten können und in der That für diefelben ausgegeben werden. Es find kreisförmige Compofitionen, vortrefflich geeignet, den Rand einer Schüffel zu fchmücken. Sie fchildern das Reich Neptuns, Nereiden und Tritonen in fcherzhaftem Kampfe und offenbaren ftarke Anlehnungen an die Antike. Doch fehlt denfelben das fichere Gepräge der Raffaelifchen Hand, ja felbft nur als Copien nach Raffael kann man fie kaum gelten laffen, da die ganze Auffaffung einer fpäteren Zeit als dem Jahre 1510, in welchem doch die Vorlagen gezeichnet wurden, entfpricht. Auch die Baukunde Raffael's nahm Agoftino Chigi in Anfpruch. Von Raffael ftammt nach Vafari's Verficherung der Rifs zu den (jetzt kaum noch kenntlichen) Stallungen der Villa und zu der Familiencapelle, welche Chigi in der Kirche Sta. Maria del popolo errichten liefs. Ja felbft der Plan zur Farnefina wird von mehreren Schriftftellern nicht Peruzzi, fondern Raffael zugefprochen; was aber wenig glaubwürdig erfcheint, wenn man erwägt, dafs dann Raffael gleich nach feiner Ankunft in Rom, noch ehe er Bramante's Unterweifung genoffen, auch für architektonifche Entwürfe die Zeit und die Kraft gefunden hätte. Unbezweifelt erfcheint dagegen die reiche Thätigkeit Raffael's als Frescomaler in dem Dienfte Agoftino Chigi's. Nächft dem Papfte danken wir dem kunftliebenden Kaufherrn den Befitz einer fo ftattlichen Reihe von monumentalen Werken Raffaels.

Nur einmal hatte diefer vorher für eine Privatperfon ein Wandbild geliefert, den Propheten Jefaias, von zwei Engeln begleitet, in der Kirche San Agoftino für Johannes Goritz aus Luxemburg, der ein Richteramt in Rom bekleidete und feine Frömmigkeit durch die Stiftung mehrerer kirchlicher Kunftwerke bekundete. Der Prophet Jefaias, in fitzender Stellung auf einen Pfeiler des Mittelfchiffes gemalt, ift jene Figur, welche Vafari als einen Beweis der Abhängigkeit Raffael's von Michelangelo anführt. »Bramante fteckte feinem Landsmann heimlich die Schlüffel zur Sixtinifchen Kapelle zu, damit diefer den Stil Buonarroti's kennen lerne. Kaum hatte Raffael die Deckenbilder gefchaut, als er fofort den bereits fertigen Jefaias neu übermalte und Michelangelo's Stil in ihm mit dem gröfsten Erfolge nachahmte.« Die ftoffliche Anregung ift allerdings von Michelangelo gekommen. Seitdem er in den Propheten und Sibyllenbildern den lebensvollen Gegenfatz der wuchtigen Hauptgeftalt zu den jugendlich frifchen Figuren der begleitenden Genien verkörpert, ift diefe Gruppirung allen jüngeren Künftlern ein unvergängliches Mufter geblieben. Hat aber Raffael auch in den Formen und der Haltung und Bewegung des Jefaias und der Kränze tragenden Engel an Michelangelo's Vorbild fich gehalten? Von Jefaias wiffen wir es nicht. Denn da ein Anhänger Michelangelo's, Daniel da Volterra, das verdorbene Bild hergeftellt, über



Die Sibyllen. Frescogemälde in Sta. Maria della Pace in Rom.

das reftaurirte Gemälde wieder neues Verderben fich gelagert hat, fo fehlt dem Urtheile jede fefte Grundlage. In den begleitenden Engelknaben aber bewährte Raffael nur feine eigenfte Natur Wir befitzen von dem links ftehenden eine Copie, noch zu Lebzeiten Julius' II. in einem vaticanifchen Gemache über den Kamin gemalt, in unferen Tagen aus der Mauer ausgefägt und in die Sammlung der Academie San Luca in Rom übertragen. Auch diefe Frescocopie hat unfägliche Mifshandlungen erduldet, trotzdem aber einen Zug der Schalkheit im Blicke und der Anmuth in der Bewegung fich gerettet, den Raffael keinem fremden Meifter abgelaufcht hat. Uebrigens wird die Frage nach der Abhängigkeit Raffael's von Michelangelo beffer durch die Prüfung eines wohlerhaltenen, von Agoftino Chigi beftellten Werkes gelöft.

* * *

In der Kirche Sta. Maria della pace liefs Chigi über dem Bogen, der in die erfte Seitenkapelle rechts führt, ein Frescobild von Raffael malen. Es befteht aus zwei Abtheilungen; in der unteren zu beiden Seiten der Arcade find vier Sibyllen, darüber vier Propheten, von Engeln begleitet, dargeftellt. Zwifchen diefen beiden Schilderungen waltet ein grofser Unterfchied. Die Propheten hat nicht Raffael ausgeführt, vielmehr nach allgemeiner Uebereinftimmung Timoteo Viti, ein älterer Urbinate, der fich feinem Landsmanne in Rom anfchlofs. Er mag fie, nachdem Raffael zu anderen Arbeiten abberufen worden war, im Jahre 1519 gemalt haben. Schwerlich nach einem ausgeführten Carton Raffael's, fondern nur nach leichten Skizzen, von welchen fich eine köftliche in Rothftift, den Propheten Daniel mit zwei Engeln darftellend, in Florenz (Br. 497) erhalten hat. Anders verhält es fich mit dem unteren Bilde der Sibyllen. Hat auch Raffael bei der Malerei die Schülerhilfe nicht verfchmäht, fo hat er doch den Carton nach Vafari's Zeugnifs eigenhändig gefchaffen. Das Lob, welches diefer aufserdem den Sibyllen fpendet, wird jeder Befchauer willig nachfprechen. Als das feltenfte und köftlichfte Werk, das Raffael jemals gemalt, rühmt er es, »unter den vielen fchönen das fchönfte«. Mit dem vollendeten Raumgefühle, das fchon in den Stanzenbildern die höchfte Bewunderung erregte, hat Raffael auch hier die Compofition der Halbkreislinie des Bogens fo einfach und natürlich eingeordnet, dafs man die Kunft in der Gruppirung gar nicht bemerkt.

Die Reihe der Sibyllen beginnt links die mächtige jugendliche Geftalt der cumäifchen Seherin. Sie ift fitzend dargeftellt, hat das linke Bein zurückgezogen, und auf einen Schemel geftellt, neigt den Oberkörper leife zur Seite und blickt ftrahlenden Auges nach oben, wo ihr ein in den Lüften fchwebender Engel die Rolle mit ihrem Wahlfpruch vorhält. Mit der hoch emporgeftreckten Rechten greift die Sibylle nach dem Pergament und giebt dadurch der inneren Erregung und Begeifterung einen offenen Ausdruck. Diefes leidenfchaftlich bewegte Leben löft in anmuthiger Weife der benachbarte kleinere Engel, indem er zugleich die ganze Gruppe harmonifch abfchliefst. Das Kinn auf den Arm geftützt, behaglich fitzend blickt er mit heiterer Ruhe auf die Scene. Die nächfte Sibylle, die perfifche genannt, lehnt fich an den Rand des Bogens und fchreibt ihren

Spruch auf die Tafel, welche ihr ein Engel vorhält. Er weift mit dem Finger zum Himmel empor als der Quelle der rechten Offenbarung. Während die beiden Sibyllen der linken Seite eine lebendige Thätigkeit entfalten, in die Handlung eingreifen, bewegter auftreten, zeigt die enger verfchränkte Sibyllengruppe auf der rechten Seite ein ruhigeres, mehr paffives Wefen. Nicht gleich in den erften Entwürfen. Die Oxforder Sammlung befitzt eine Skizze zu der an den Bogen fich lehnenden phrygifchen Sibylle (Br. 41), welche fich von der Frescofigur wefentlich durch die erhöhte Bewegung unterfcheidet. Sie will fich von ihrem Sitze erheben, weift mit dem Arme quer über die Bruft auf den Engel und wendet mit dem Antlitz fich der Genoffin zu, fie zum Mitforfchen auffordernd. In dem ausgeführten Gemälde dagegen lehnt fich die phrygifche Sibylle ruhig an den Gewölberand, läfst die Linke läffig in den Schoofs finken und kehrt den Kopf fanft dem Engel zu, welcher auf eine von ihm gehaltene Schrifttafel mit dem Finger deutet. Mit ihr gemeinfam lieft den Spruch die vierte der Sibyllen, die tiburtinifche, eine alte zahnlofe Frau, mit verhülltem Kopfe in ein fcharfes Profil vom Künftler geftellt, mehr das Bild des gutmüthigen Alters, als der dämonifchen, die Jugendblüthe überdauernden Kraft. Auch zwifchen diefe beiden Frauen ift ein kleiner lieblicher Engel geftellt, ein anderer fchwebt über der Gruppe, mit einer Bandrolle in den Händen. Mit Rückficht auf das karge Licht, das auf die Bildfläche fällt, hat Raffael den Farbenton kräftig genommen und befonders in den Gewändern ein leuchtendes warmes Gelbroth walten laffen. Was ift an dem Frescobilde der Sibyllen auf Michelangelo's Einflufs zurückzuführen?

Unbedingt das Stoffliche der Compofition. Für die Zufammenftellung der Sibyllen mit den fie begleitenden Genien, für die Schilderung der verfchiedenen Grade der Begeifterung war Michelangelo's Vorbild gewifs mafsgebend gewefen. Alles andere aber, die formelle Auffaffung, die Gruppirung, die Charakteriftik, die Weife der Zeichnung gehört Raffael allein und ausfchliefslich an, diefes fchöpfte er aus feiner eigenen Natur. Leicht und ungezwungen wiederholen die Umriffe des Bildes die Geftalt der Grundlinie. Auf dem Scheitel des Bogens fteht ein kleiner Genius mit einer Fackel in den Händen; dadurch wird die Kreislinie der Compofition ganz deutlich betont, das Gezwungene und Abfichtliche aber wieder durch die beiden, das ftrenge Halbrund aufhebenden, fliegenden Engel gemildert. Eine folche Raumbelebung ift echt raffaelifch; wir haben fie bereits in der erften Stanze kennen gelernt. Raffaelifch ift auch das rhythmifche Wefen der Compofition, die Aufftellung lebendiger Contrafte, die feine Steigerung und weife Löfung der leidenfchaftlichen Empfindungen; Beifpiele dafür lieferten gleichfalls die vaticanifchen Fresken. Als raffaelifch mufs aber vor allem die holde Anmuth der Frauengeftalten, die muntere Lieblichkeit der Engelknaben bezeichnet werden. Michelangelo's Sibyllen werden ftets als Schöpfungen einer erhabenen Phantafie geprriefen werden und durch ihr übermächtiges Wefen ergreifen. Liebenswürdiger jedoch und menfchlich fühlend erfcheinen Raffael's Frauenbilder. Würden Michelangelo's Weiber von der fixtinifchen Decke auf die Erde herniederfteigen, wie würde diefe unter ihren Schritten dröhnen. Sie trifft nicht der Fluch, der auf allen Töchtern Eva's

laſtet, daſs ſie mit Schmerzen gebären ſollen, aber auch die Seligkeit der Liebe bleibt ihnen fremd. Mit Raffael's Frauen dagegen, auch mit den Sibyllen läſst ſich traulich verkehren, auf ſie das ganze Ideal, das wir von Frauenſchönheit träumen, mühelos übertragen. Es weht durch Raffael's künſtleriſche Natur ein Zug unendlich holder, anmuthig heiterer Sinnlichkeit; eine unſchätzbare Gabe, die ihm die Fähigkeit verlieh, vor allen andern Malern dem antiken Stoffkreiſe nahe zu treten.

Als das Reich der Wahrheit hatte die Renaiſſance das Zeitalter der Griechen und Römer begrüſst, Raffael ſelbſt in der Schule von Athen die Weisheit der Alten verherrlicht. Doch mit dieſem Reiche ging es gar bald zu Ende. Die Kirche duldete nicht, daſs neben ihren Satzungen noch andere Lehren geprieſen würden. Schon zu Raffael's Lebzeiten regte ſich der Widerſpruch gegen den Cultus der griechiſchen Philoſophie und Moral. Aber der Antike wurde auch als dem Reiche der Schönheit gehuldigt. Von den alten Göttern haben gerade die höchſten und mächtigſten ihre Herrſchaft über die Menſchheit in dem Augenblicke eingebüſst, in welchem die antike Welt äuſserlich zuſammenbrach. Zeus und Athene lebten nicht mehr in der Phantaſie der ſpäteren Geſchlechter. Die Unſterblichkeit wahrte ſich eine einzige olympiſche Geſtalt: Aphrodite mit ihrem Gefolge. In den Jahrhunderten des Mittelalters muſste ſie ſich zwar in ein verborgenes Halbdunkel hüllen. Sobald aber die Menſchheit in der Renaiſſance zu neuer Liebe, neuem Leben erwachte, durchzog Venus wieder triumphirend die Welt. Wenn der ungetrübte Lebensgenuſs gefeiert werden ſollte, wenn Liebesſehnſucht und Liebesglück die Herzen erfüllte, da tauchten die Bilder von Venus und Amor in idealer Verklärung empor. Den erotiſchen Kreis haben uns die Griechen als das ſchönſte Erbe hinterlaſſen, mit dieſem Erbe die Künſtler der Renaiſſance erfolgreich gewuchert. Wäre derſelbe aus der Stoffwelt der Maler geſtrichen worden, um wie viele köſtliche Schöpfungen müſsten wir uns ärmer erachten. Raffael war nicht der erſte Renaiſſancekünſtler, welcher dem Reiche der Venus und Amors huldigte; kein Maler vor ihm, nur ein Maler nach ihm — Tizian —, aber vermochte dieſem Geſtaltenkreiſe ein ſo unmittelbares urſprüngliches Leben einzuhauchen und mit dem Reize naiven Daſeins zu umgeben, wie Raffael. Er dankte dieſe Gabe der eigenen wahlverwandten Natur, dem Zuge der ſchalkhaften Anmuth, welchen er ſo leicht und ſo reich mit ſeinem Pinzel zaubern konnte, und in welchem ſich ſo vortrefflich die heitere Grazie des antiken Erotenkreiſes wiederſpiegelt. Das erſte gröſsere Werk in dieſem Geiſte ſchuf Raffael, als er die Galatea in der Farneſina malte.

* * *

Agoſtini Chigi hatte die Ausſchmückung ſeiner Villa zunächſt ihrem Erbauer, dem Baldassare Peruzzi, übertragen, dieſer die Decke und die angrenzenden Gewölbetheile der kleineren Halle im Erdgeſchoſſe mit einer Reihe mythologiſcher Bilder geziert. Der Perſeusſage ſind die Mittelfelder gewidmet, auf den Tragſteinen der Wölbung und in den Bogenzwickeln einzelne Götter und Helden, Fluſsgötter und Amoretten geſchildert. Die herrliche Gliederung des Raumes,

die vollendete perſpectiviſche Kunſt, die Plaſtik der täuſchend gemalten Felderrahmen wurden bereits von den Zeitgenoſſen hoch gerühmt, über den innern



Galatea. Frescogemälde in der Farneſina.

Zuſammenhang der Bilder wie gewöhnlich kein Kunde uns hinterlaſſen. Der Inhalt trat in ihren Augen gegen die Schönheit der Form, gegen den decora-

tiven Glanz zurück. Ohne Zweifel lag aber Peruzzi ein feftes Programm vor, welchem er in feinen Bildern Leben und Farbe verlieh. So hat auch Raffael, als er das Badezimmer des Cardinals Bibbiena ausmalte, fich von diefem die Gegenftände der Darftellung erbeten. Gegenwärtig find wir nicht mehr im Stande, den leitenden Gedanken, welcher Peruzzi's Schilderungen zu Grunde liegt, mit Sicherheit darzulegen, fowenig als den Ideenkreis, welcher die in den Lunetten von Sebaftian del Piombo gemalten mythologifchen Scenen verbindet. Das find leider nicht die einzigen Dunkelheiten in der Gefchichte der Farnefina. Wie kam es, dafs Peruzzi von Sebaftiano, diefer wieder von Raffael abgelöft wurde? Von wem rührt der einfarbige Koloffalkopf in einer der Lunetten her, den angeblich Michelangelo als Wahrzeichen eines Befuchs, gleichfam als Vifitenkarte mit der Kohle gezeichnet hat? Michelangelo hat fchwerlich Antheil an dem Werke, wenigftens ift in der Zeichnung der Ohren, in der Bildung der Haare, in der gezwungenen Verkürzung feine fonftige Weife nicht kenntlich. Von welchem anderen Künftler hätte aber Chigi eine fo auffallende Unterbrechung des übrigen farbenreichen Wandfchmuckes geduldet? Noch eine letzte Frage harrt der Löfung: aus welchen Gründen blieb die Decoration der Halle unvollendet? Nachdem Peruzzi und Sebaftian del Piombo die Deckenmalerei abgefchloffen hatten, wurde die Fortfetzung des Werkes Raffael übertragen. Er fchilderte in zwei Wandfeldern die Gefchichte Polyphems und der Galatea, brach dann aber die Arbeit ab. Die übrigen Wandflächen wurden erft in viel fpäterer Zeit mit landfchaftlichen Darftellungen gefchmückt.

Polyphem fitzt auf einem Felfen unter einer Steineiche, hält die Hirtenpfeife in der herabhängenden Rechten, während die über die Bruft zurückgelegte Linke einen mächtigen Stab umfafst, und blickt fehnfuchtsvoll in die Ferne auf die See, wo Galatea, die Schöne des Meeres, auf den Wellen fpielt. Das Nebenfeld führt uns Galatea felbft mit ihrem Gefolge vor. Sie fährt triumphirend über die Fluthen auf einer mit Schauffelrädern verfehenen Mufchel, welche von einem Delphinenpaare gezogen wird. Mit eigener Hand lenkt fie das Gefpann, welches überdiefs von einem geflügelten Knaben am Zügel geleitet wird. Links von ihr bemüht fich ein bärtiger Tritone eine Nymphe zu umarmen, rechts weiter im Hintergrunde ruht eine Nereide auf dem Rücken eines anderen pferdefüfsigen Tritonen, den fie fröhlich umhalst. Zwei Tritonen, der eine in einen Fifchleib ausgehend rechts vorn, der andere auf einem Meerroffe fitzend links hinten, auf Seemufcheln und Trompeten blafend und oben in den Lüften vier Amoretten, welche Liebespfeile herabfchiefsen, fchliefsen die wunderbar belebte, unendlich heitere Scene ab.

Ob Polyphem in der That von Raffael gemalt fei, läfst fich bei dem traurigen Zuftande des Bildes nicht entfcheiden. Der Cyclop ift bis auf einen kleinen Gewandzipfel von einer fpäteren Hand übergangen worden. Unfer Glaube ftützt fich allein auf eine Stelle im Briefwechfel Jacob Giovio's, welcher den Polyphem dem Raffael zuweift. Unbeftreitbar ift aber die Gleichzeitigkeit und die Zufammengehörigkeit des Polyphembildes mit der Galatea. Wer die eine Scene erdachte, hatte auch die andere als nothwendige Ergänzung im Sinne. Ueber den Raffaelifchen Urfprung der Galatea herrfcht nicht der geringfte Zweifel.

Wer fonft hätte diefe feine Gliederung der Compofition, diefen Rhythmus in den Gruppen rechts und links von der Galatea erfinden, wer diefer die wonnevolle Anmuth einhauchen können. Ift aber in dem Bilde wirklich der Triumph der Galatea und nicht der Triumph der Venus dargeftellt? Die Ueberlieferung tritt für die erfte Anficht ein. Dafs Raffael eine Galatea gemalt hat, wiffen wir aus dem Briefe, den er im Herbfte 1515 an Baldaffare Caftiglione richtete. »Wegen der Galatea, heifst es darin, würde ich mich für einen grofsen Meifter halten, wenn nur die Hälfte der grofsen Dinge daran wäre, die Ew. Herrlichkeit mir fchreibt.« Für ein Galateabild in der Farnefina legt weiter aufser Vafari Zeugnifs ab der portugiefifche Maler Franz von Holland, welcher 1538 Rom befuchte und hier in der Gefellfchaft Michelangelo's, Tolomei's, der Marchefa di Pescara weilte. In feinem Kunfttractate, der alle die genannten Perfonen redend einführt, erwähnt er auch das Raffael'fche Werk. »In dem Palafte des Agoftino Chigi malte Raffael in wunderbar poetifcher Weife die Galatea auf den Meereswellen, anmuthig von Tritonen umgeben und von Amoretten in den Lüften.« Mit diefen Angaben beruhigte fich die Forfchung aber nicht, fie wollte auch die Quelle, aus welcher Raffael gefchöpft hatte, kennen lernen. Aus den Bildern, welche ein fpäter griechifcher Rhetor, Philoftratus, befchrieben hatte, entlehnte Raffael angeblich den Gegenftand. Sobald man aber die Freske in der Farnefina mit der Schilderung Philoftrat's verglich, merkte man grofse Unterfchiede. Philoftrat erzählt z. B. von einem Viergefpann, welches Nereiden lenken. Da kam 1816 ein deutfcher, in Neapel anfäfsiger und von den Bourbons geadelter Gelehrter, der Marchefe Haus auf den Gedanken, ob nicht an die Stelle der Nymphe Galatea, die Göttin felbft, die fchaumumfloffene Venus zu fetzen wäre, auf Grund der Schilderung, welche Apulejus in den Metamorphofen, oder wie das Buch auch genannt wurde, im goldenen Efel, von ihrem Meereszuge entwirft. Für Apulejus fchien noch der weitere Umftand zu fprechen, dafs Raffael fich aus feinem Buche die Anregungen holte, als er einige Jahre fpäter in denfelben Räumen feine Thätigkeit wieder aufnahm. Apulejus Worte lauten: »da find die Töchter des Nereus im Chore fingend, da ift Portunus von ftruppigem, bläulichem Haar und mit ihrem fchuppigen Bauche die wuchtige Salacia, und der kleine Fuhrmann des Delphins Palämon. Es beginnen alsbald die Schaaren der Tritonen die Fluthen zu durchtoben, diefer bläft luftig auf feiner Mufcheltrompete, jener fpannt ein feidenes Tuch zum Schutze gegen die Sonne, ein dritter hält den Augen der Herrin einen Spiegel vor, noch andere endlich fchwimmen unter dem Zweigefpann durch.« Eine vollftändig zutreffende Uebereinftimmung mit dem Bilde Raffael's ift, wie man fieht, hier eben fo wenig vorhanden, wie bei Philoftrat. Den tutenden Triton, den von Raffael in einen Amor verwandelten Palämon und das Zweigefpann konnte der Künftler der Erzählung des Apulejus entlehnen, Züge, die ihm aber auch fonft in antiken Kunftwerken entgegentraten. Die dem Dichter eigenthümlichen Seiten der Schilderung, den Nereidenreigen, die Tritonen, welche Tücher fpannen und Spiegel vorhalten, liefs Raffael aus. Dadurch wird die Apulejushypothefe gerade fo hinfällig, wie die früher herrfchende Anficht von dem Einfluffe Philoftrat's. Die alte Tradition, welche in der Farnefinafreske den Triumph der Galatea erblickt,

ift in ihrem vollen Rechte. Raffael hat hier in der That Polyphem's Geliebte gefchildert, aber feine Infpiration nicht aus Philoftrat, fondern aus einem Dichter der Renaiffance, aus Angelo Poliziano geholt.

Diefer Schützling des Lorenzo Magnifico, allzeit bereit, den Ruhm der Medici in wohltönenden Verfen zu feiern, nahm von einem Turnier, in welchem Giuliano, Lorenzo's jüngerer Bruder, den Sieg erftritten hatte, Anlafs zu einem gröfseren Lobgedichte: la Giostra. Das Turnier fand wahrfcheinlich im Anfang des Jahres 1478 ftatt, die »stanze per la giostra« wurden zum erften Male 1494 gedruckt und bis zum Jahre 1515 noch zehnmal aufgelegt. Grofs ift der poetifche Werth der Giostra nicht, die darin entfaltete Gelehrfamkeit mächtiger als der Schwung der Phantafie. Doch fehlt es nicht an einzelnen Epifoden voll Leben und dichterifcher Wahrheit. In der 97. Stanze des erften Buches befchreibt Polizian die Reliefs, welche die Pforte des Venuspalaftes zieren. Die Verftümmelung des Uranos, die Geburt der Venus, die mannigfachen Verwandlungen der liebesdurftigen Götter fah er hier abgebildet, dann Bacchus und Ariadne, wobei der von den Nymphen geneckte Silen auf feinem Efel nicht fehlt, Pluto und Proferpina, Hercules und Omphale und zuletzt Polyphem und Galatea. Der rauhhaarige Cyclop fitzt auf einem Felfen am Fufse eines Ahornbaumes, das Haupt von einem Eichenkranze befchattet, die riefige Hirtenpfeife zur Seite und fpähet nach der feefahrenden Geliebten aus. Zwei Delphine ziehen den Wagen, auf welchem Galatea fteht, die Zügel mit eigener Hand lenkend. Feftlich fröhliche Seegefchöpfe umringen diefelbe; die einen tummeln fich im Kreife, die andern treiben tolle Liebesfpiele.

Der Schilderung Polizian's:

Due formofi delfini un carro tirono
Sovra esso è Galatea che' 'l fren corregge

entlehnte alfo Raffael die Hauptgeftalt des Bildes. Für die anderen Gruppen holte er fich die Anregungen aus der Antike, aber nicht aus den Dichtern, fondern aus den plaftifchen Kunftwerken. Diefen Fingerzeig gibt er uns felbft, indem er den Triton rechts mit feinen Pferdefüfsen die Meereswellen ftampfen läfst, als wären fie fefter Boden. So that mit dem richtigen Bewufstfein, was feiner Kunft frommt, der antike Plaftiker, und fo verfuhr auch Raffael, welcher ein antikes Relief vor Augen hatte. Immerhin zeigt er fich nur in einem untergeordneten Zuge von feinem Vorbilde abhängig. Und ähnlich verhält es fich mit allen anderen aus der Antike herübergenommenen Motiven. Der Erotenknabe als Wagenlenker, die blafenden Tritonen, die Nereiden, auf dem Rücken der Tritonen ruhend, der bogenförmig über den Kopf gebaufchte Schleier (in Raffael's Bild von einer Nymphe leicht emporgehalten) alle diefe Elemente der Darftellung laffen fich auf römifchen Wandgemälden, Mofaiken, Sarkophagen nachweifen. Kein Zweifel auch, dafs Raffael fie gekannt und weife erwogen. Dennoch aber bleibt er der freie, felbftändige Herr feines Werkes. Jede Geftalt, jede Bewegung wurde von Raffael neu gedacht und empfunden, jede mit dem Gepräge feiner Natur verfehen, fo dafs er feinen Vorbildern nur ftoffliche Anregungen dankt, die formelle Verwerthung derfelben als fein Eigenthum in Anfpruch nehmen darf.

Es kommen auch für Raffael Tage, in welchen er zu der Antike ein viel engeres

Verhältnifs eingeht. In feinen letzten Lebensjahren, als ihn der antiquarifche Eifer trieb und feinen Schülern ein weiterer Spielraum bei der Ausführung feiner Entwürfe gegönnt wurde, ftofsen wir auf wortgetreue Illuftrationen alter Dichter, auf die unmittelbare Wiedergabe antiker Sculpturen. Dennoch ftrömt in der Galatea ftärker als in allen fpäteren Werken die echte antike Empfindung. Sie lebte in Raffael's innerfter Natur als Sinn für die reine Anmuth und heitere Schönheit. So durfte er gerade bei einer felbftändigen Schöpfung hoffen, dem Wefen der antiken Kunft nahezukommen. Bewunderungswürdig erfcheint der Künftler, welchem diefe Gabe, die antike Grazie neu zu verkörpern, gefchenkt worden ift, vollends wenn fie nur eine Seite feiner Phantafie darftellt, die Fähigkeit, auch das Pathetifche und Hochdramatifche zu fchildern, in ernft erhabenen Bildern fich zu ergehen, nicht ausfchliefst. In demfelben Zeitabfchnitte, welchem die Galatea angehört, fchuf Raffael auch die Entwürfe zu den Vaticanifchen Teppichen.

* * *

Papft Leo hatte befchlofsen, den malerifchen Schmuck der Sixtinifchen Kapelle zu ergänzen, die Teppiche, welche bisher den unteren Theil der Wand bedeckten, zu erneuern. Diefelben ftammten angeblich aus Jerufalem, enthielten Paffionsbilder und mochten wohl mehr durch ehrwürdiges Alter als durch Schönheit glänzen. Die Koften der neuen Teppiche trug die Kaffe der Peterskirche, Raffael beforgte die Zeichnung. Auszüge aus den Rechnungsbüchern von St. Peter, die fich in einer römifchen Bibliothek (Chigiana) erhalten haben, geben uns genügende Auskunft über die Zeit, wann Raffael's Entwürfe entftanden find. Er erhielt am 15. Juni 1515 eine Theilzahlung von 300 Ducaten, eine andere von 134 Ducaten am 20. December 1516. Bei der letzten Quittung fteht der Vermerk: »per pagamento delli cartoni ha fatto per la capella.« Am Schlufs des Jahres 1516 war alfo Raffael's Arbeit vollendet. Erwägt man die Zahl der Teppiche, fodann die Frift, die verfliefsen mufste, ehe die Gegenftände der Darftellung feftgeftellt, dann fkizzirt, die Entwürfe auf die Cartons in der Gröfse der Ausführung übertragen, dabei forgfam gezeichnet und colorirt wurden, fo wird man der Annahme zuftimmen, dafs Raffael's Thätigkeit mindeftens zwei Jahre währte, und lange vor der erften Theilzahlung im Juni 1515 begann. Nach den unter Raffael's Leitung ausgeführten Cartons wurden fodann in Flandern die Teppiche gewirkt. In Italien heifsen folche Teppiche Arazzi, nach dem ehemals berühmteften Hauptort der Teppichinduftrie in Flandern. Arras hatte aber fchon längst anderen aufblühenden Induftrieftädten weichen müffen, insbefondere Brüffel, wo auch, nach den Unterfuchungen eines franzöfifchen Kunftgelehrten, Eugène Müntz, die Vaticanifchen Teppiche gearbeitet wurden, wahrfcheinlich in den Werkftätten des Pieter van Aelst, welcher urkundlich wie für Kaifer Karl V. fo auch für den Papft Teppiche lieferte und den Titel einer »tapeciere della Santità di Nostro Signore« führte. Am Stephanstage 1519 prangten die Teppiche bereits an den Wänden der Sixtinifchen Kapelle und erregten die höchfte Bewunderung. »Etwas

Herrlicheres und Schöneres, fchrieb Paris de Graffis, der Ceremonienmeifter des Papftes, in fein Tagebuch, könne man auf Erden nicht fchauen.«

Nur kurze Zeit blieben die Tapeten ungeftört auf ihrem Platze. Gleich nach dem Tode Leo's X. (December 1521) wanderten fieben von ihnen zu einem Pfandleiher, Namens Johann Belzer, welcher 5000 Ducaten auf fie borgte. Auf andere Weife konnte die Curie die Koften des Conclave nicht aufbringen. Als fechs Jahre fpäter die Soldaten Kaifer Karl's V. Rom erftürmten, wurden mehrere Teppiche von den Plünderern als gute Beute entführt. Erft nach Jahren kamen fie wieder nach Rom zurück. Ein Fragment wurde in Lyon aufgefunden, zwei Teppiche waren über Venedig bis nach Conftantinopel verfchleppt worden, wo fie der Connetable von Frankreich, Anne de Montmorency, kaufte und 1554 dem Papfte zurückgab. Seitdem blieben die Teppiche im Vaticanifchen Palafte, fpäter bei grofsen Kirchenfeften zum Aufputze der Proceffionsftrafse verwendet, bis der Sturm der franzöfifchen Revolution fie wieder entführte. Sie wurden nach der Flucht Pius' VI. mit vielen anderen Einrichtungsftücken des Vaticans 1798 öffentlich feilgeboten und gelangten in den Befitz Parifer Händler, die ihre Beute längere Zeit im Louvre ausftellten, dann an Pius VII. im Jahre 1808 verkauften. So kamen die Teppiche wieder nach Rom zurück, jedoch nicht auf den urfprünglichen Standort. Sie bilden vielmehr einen Beftandtheil der päpftlichen Kunftfammlungen.

Die fchlimmen Wechfelfälle ftehen den Teppichen nur allzudeutlich an der Stirn gefchrieben. Kaum dafs fich einzelne Spuren der alten Pracht erhalten haben. Von einem Teppiche fehlt die untere Hälfte, die anderen zeigen gezerrte Linien, verblichene Farben. Als aber noch die Lichter in Gold und Silber prangten, die Halbtöne befonders im Fleifche nicht erlofchen waren, die Tiefe und Harmonie des Colorits vielmehr unverfehrt fich zeigte, da mufsten allerdings die Teppiche einen überaus reichen Eindruck hervorrufen und den Glanz der Sixtinifchen Kapelle gewaltig erhöhen. Sie fchlofsen den Bilderkreis in derfelben vollftändig ab. Die Deckengemälde der Kapelle hatten die Schöpfung, den Sündenfall und die Sündfluth, die ganze Vorgefchichte des Erlöfungswerkes gefchildert und das Harren und Hoffen auf den Heiland in den Geftalten der Propheten und Sibyllen, wie in den Familiengruppen gezeichnet; die oberen Wandbilder erzählten die Rettung des auserwählten Volkes durch Mofes und die Erlöfung der ganzen Menfchheit durch Chriftus. Nun mufste noch, um den Cyclus zu vollenden, das Mittleramt der Kirche, als der rechten Erbin der Macht Chrifti, dargeftellt werden. Diefe Aufgabe fiel den Teppichbildern zu. Raffael führt uns in denfelben die Stiftung der Kirche, ihre erften Schickfale, ihre Wundermacht und ihren Triumph über die Feinde vor Augen. Er kennt aber nicht ftarre Dogmen, fondern nur dramatifche Hiftorien, er belehrt nicht, fondern erfreut das Auge des Betrachters und verwandelt, was nach der urfprünglichen Abficht des Beftellers vielleicht nur fromme Andacht wecken follte, in den höchften Genufs der Phantafie. In diefem Sinne gilt von Raffael und Michelangelo, was die Alten von Homer preifend ausfagten. Wie diefer die olympifchen Götter den Hellenen neu fchenkte, fo haben Raffael und Michelangelo den Geftalten des chriftlichen Glaubens durch ihre Kunft neues Leben eingehaucht und ihnen damit die Unfterblichkeit in der menfchlichen Phantafie gefichert.

Die Teppiche fügen fich nicht allein durch ihren Inhalt den älteren Fresken organifch ein; fie fchmiegen fich auch räumlich dem übrigen Kapellenfchmucke vollkommen an. Ihre Maafse beweifen, dafs fie die unteren Wände der Kapelle bis zu dem Marmorgitter ganz bedeckten. Drei Teppiche prangten an der Altarfeite: in der Mitte über dem Altar die Krönung Mariae unter der fpäter abgefchlagenen Himmelfahrt der Jungfrau von Perugino, rechts davon Petri Fifchzug, links Pauli Bekehrung. An den Langwänden waren noch je vier Teppiche befeftigt, rechts vorwiegend mit Bildern aus dem Leben Petri, links die Thaten des anderen Apoftelfürften erzählend. Angewebte Streifen umrahmten die Hauptbilder und füllten die Zwifchenräume (die gemalten Pilafter) an den Wänden aus. Die Sockelftreifen ahmen in der Farbe Bronzereliefs nach. Wohl auf den Wunfch des Papftes wurde hier feine eigene Gefchichte im höfifchen Stile gefchildert. Raffael hat nicht einmal an den mit antiken Elementen ftark verfetzten Compofitionen einen erheblichen Antheil. Sie find Schülerarbeit und auch als folche nicht befter Art. An die Compofition der fieben pilafterförmigen Streifen dürfte ebenfalls der Meifter fchwerlich felbft die Hand angelegt haben, obfchon diefelben ungleich geiftvoller durchgeführt find, als die Sockelbilder. Sie find ganz ornamental gehalten. Auf weifsem oder goldigem Grunde fteigen farbige Grotesken empor, ihnen eingewebt erfcheinen allegorifche und mythologifche Geftalten: die Parzen, die Jahreszeiten, die Tagesftunden, der Atlas die Erdkugel tragend, die drei chriftlichen Tugenden. Für diefe Art von Schmuckmalerei gilt Raffael's Schüler, Giovanni da Udine, als der fruchtbarfte Erfinder.

Den höchften künftlerifchen Werth nehmen natürlich die elf Hauptbilder in Anfpruch. Doch darf man das Urtheil nicht ausfchliefslich auf den Eindruck der ausgeführten Teppiche gründen. Selbft in unverfehrtem Zuftande brachten fie in die Compofition eine wefentliche Aenderung, indem fie diefelbe von der Gegenfeite wiedergaben. Was in der Zeichnung rechts fteht, erfcheint auf dem Gewebe links, und umgekehrt. Wohl hat Raffael auf diefe nothwendige Umftellung fchon in den Entwürfen theilweife Rückficht geübt, aber natürlich nicht hindern können, dafs dadurch die Einheit der Zeichnung wefentlich gefchädigt wurde. Nur die Originalzeichnungen felbft, die Cartons geftatten einen deutlichen Einblick in die Abfichten des Künftlers. Leider haben fich diefelben nicht vollftändig erhalten. Vier Cartons find im Laufe der Jahrhunderte fpurlos verfchwunden. Am meiften zu beklagen bleibt der Verluft des Cartons für den Teppich über dem Altare: die Krönung Mariae; denn hier hat Raffael offenbar feine volle Kraft eingefetzt und, mit eigenen früheren Werken wetteifernd, die höchfte Vollendung angeftrebt. Bei den drei anderen Teppichen, zu welchen die Cartons fehlen: die Steinigung Stephan's, die Bekehrung Saul's und Paulus im Kerker, möchte man muthmafsen, dafs Raffael die Entwürfe feinen Schülern überliefs; fo tief ftehen fie unter den anderen Teppichen, von welchen wir noch die Cartons befitzen. Oder bedingt nur der Umftand, dafs wir fie allein nach den Werken des flandrifchen Webers beurtheilen können, ihren geringeren Werth?

Der Teppich mit der Krönung Mariä ift erft 1869 wieder aufgefunden worden. Ein franzöfifcher Künftler, Paliard, entdeckte ihn in jenem Theile des Vaticans, welcher vom Papfte bewohnt wird, in der Stanza della predica dei

famigliari. Bis dahin kannte man denfelben nur aus einem Kupferftich des Meifters mit dem Würfel. Das Bild baut fich in drei Abtheilungen auf. Oben in den Lüften fchwebt Gott Vater, von vier Cherubim umgeben, deren Köpfe unter feinen Armen hervorkommen. Er hält in der linken die Weltkugel und erhebt die Rechte zum Segen. Auf erhöhtem Throne, von welchem zwei Engel die Vorhänge wegziehen, fitzen Chriftus, wie fein Vater im rothen Gewande, und die Madonna. Mit gefenktem Haupte und gefalteten Händen empfängt fie die Zinkenkrone, die Chriftus mit der Rechten empor hält, während er die Linke mit dem Scepter auf den Oberfchenkel ftützt. Zu Füfsen des Thrones find in der Mitte zwei Engel, die in einer Bandrolle lefen, rechts und links aber der h. Hieronymus mit dem Löwen und der Täufer mit dem Rohrkreuze aufgeftellt. Johannes, der gleichnamigen Geftalt auf dem Bilde der Madonna di Foligno im Kopftypus, in Haltung und Bewegung nahe verwandt, blickt nach aufsen und weift mit der Rechten auf die Madonna. Hieronymus in der prächtigen rothen Cardinalstracht hat einen Fufs auf die unterfte Thronftufe geftellt, faltet die Hände und wendet fein Geficht in frommer Andacht der Gruppe Chrifti mit der Madonna zu.

Von diefem Teppiche befitzen wir zwar nicht den Carton, wohl aber einen erften Entwurf, und in diefem eine der köftlichften Handzeichnungen aus Raffael's fpäterer Zeit. Diefe Skizze, mit der Feder in Bifter gemacht und jetzt in Oxford (Br. 52) bewahrt, weicht in wefentlichen Punkten von dem Teppichbilde ab, überragt es aber bei weitem, insbefondere in der Hauptgruppe. Demüthig legt die Madonna beide Hände auf die Bruft, ftärker neigt Chriftus den Kopf Die Geberden des liebevollen Gebens und des dankbaren Empfangens haben hier eine klaffifche Form gewonnen, deren Schönheit die ausführende Hand wieder verfchleiert hat. Auch die Heiligengruppen zu beiden Seiten des Thrones, aus je drei Heiligen beftehend mit Petrus und Paulus an der Spitze, erfcheinen freier und vornehmer auf dem Oxfordblatte, das ebenfo gewifs ein Original ift, wie die Handzeichnungen im Louvre (Br. 278) und in der Ambrofiana (Br. 133) fich als Copien, die eine nach einer Variante des Oxforder Entwurfes, die andere nach der endgiltig ausgewählten Skizze enthüllen. Wieder war es der leidige, vom Papft eingeführte Complimentirftil, welcher die urfprüngliche Compofition verdarb. Die Apoftelfürften mufsten dem Johannes und Hieronymus weichen, weil jener den Taufnamen Leo's X., diefer wegen des Löwen den Papftnamen desfelben in Erinnerung brachte.

Hat in diefem Falle der höfifche Dienft in die Raffael'fche Compofition einen falfchen Zug gebracht, fo verblafsten in den drei anderen cartonlofen Teppichen unter der plumperen Schülerhand die Gedanken des Meifters. Von der Steinigung Stephan's foll die Albertina (Br. 163) den erften Entwurf befitzen. Selbft wenn der Raffael'fche Urfprung diefes Blattes angezweifelt werden follte, bleibt der Zufammenhang mit dem Teppiche beftehen, nur mufs man fich den letzteren von der Gegenfeite, wie ja feine Vorlage gezeichnet war, denken. Weniger bewegt erfcheint der Entwurf. Der Heilige kniet mit gefalteten Händen, den Blick nach oben gerichtet, in der Mitte; die Peiniger, welche die Steine von dem Boden aufheben oder fie zu fchleudern fich bereits anfchicken, find in gleicher

Zahl rechts und links von ihm vertheilt. Auf dem Teppiche ist die Handlung fortschreitend gedacht. Stephanus ist auf seinem Wege niedergesunken; um ihn aufzufangen, breitet ein Freund, der rechts ganz vorne sitzt, die Arme aus,



Krönung Mariae. Bisterzeichnung. Oxford.

während die Peiniger auf der rechten Seite gegen ihn heranstürmen. Hinter einer Wolkenschicht rechts oben kommen Christus und Gottvater, einer hinter dem anderen hervor. Schwerlich kann man diese Verdoppelung einer göttlichen Person ohne innere Unterscheidung als einen glücklichen Zug preisen.

Im einfach grofsen Stile erfafst, aber schwerfällig ausgeführt tritt uns Saulus'

Bekehrung entgegen. Saulus von dem plötzlichen Gefichte Chrifti in den Wolken getroffen, ift vom Roffe herabgeftürzt und liegt, die Arme wie zur Abwehr ausgefpannt, den Kopf der himmlifchen Erfcheinung zugewendet, auf dem Boden. Entfetzt über das Schickfal des Führers, drängt fich rechts das Gefolge heran; die vorderften, ein kräftiger Jüngling, die Lanze in der Hand und zwei Reiter auf wuchtigen Pferden kümmern fich nur um den geftürzten Saulus. Der vorgebeugte Leib, der weitgeöffnete Mund, die ausgeftreckten Arme, alles deutet die tiefe Erregung und den Eifer zu helfen an. Die Männer nach hinten haben bereits auch den Grund des Sturzes entdeckt. Die Hand vor die Augen haltend, um das blendende Licht zu meiden, blickt der eine Reiter nach oben, wo Chriftus, in der Weife Michelangelo's von Engeln geftützt und getragen, in den Wolken erfcheint. Die Gliederung der Compofitionen, der gedrängte Haufen rechts, rings um Saulus ein leerer Raum, im Hintergrunde links fein lediges Pferd, mühfam von zwei Knechten gebändigt, fowie die Vertheilung der Rollen an die einzelnen Gruppen und Perfonen zeigt die Hand des Meifters. Dagegen kann man den einzelnen Charakteren wegen der groben Ausführung kein Intereffe abgewinnen. Dasfelbe gilt von dem fchmalen Teppiche, der nach der Apoftelgefchichte 16, 26 das Erdbeben fchildert, welches die Bande des gefangenen Paulus löfte. Er ift betend im Kerker dargeftellt, während zwei Schergen in Ausdruck und Bewegung den höchften Schrecken zeigen. Das Erdbeben ift durch die Halbgeftalt eines Riefen in einer Höhle, der mit Schultern und Armen die Wölbung emporhebt, perfonificirt. Dafs die gleiche Figur auch auf einem Sockelbilde (Flucht Giovanni Medici's aus Florenz) verwendet wurde, fpricht nicht für die fruchtbare Phantafie des Erfinders, der schwerlich Raffael felbft war.

* * *

Rafch durfte die Schilderung über die zuletzt erwähnten Teppiche fchreiten; nicht eingehend genug kann die Befchreibung der noch übrigen fieben Teppiche lauten, oder richtiger der fieben Cartons, welche fich von denfelben erhalten haben; denn erft durch das Studium der Cartons werden wir in die unverfälfchte Welt Raffael's eingeführt. Ueber die Schickfale der Cartons, feit fie die Werkftätte des Meifters 1516 verliefsen, wiffen wir wenig Genaues. Sie blieben nach Vollendung der vaticanifchen Teppiche in Brüffel zurück, um noch fernerhin als Vorlagen zu dienen. Allmählich verdarben fie hier und geriethen in Vergeffenheit. Da foll nun Rubens noch fieben Cartons gleichfam wiederentdeckt und dadurch vor der gänzlichen Zerftörung gerettet haben, dafs er 1630 bei feinem Aufenthalt in England ihren Ankauf durch König Karl I. vermittelte. So hätten wir alfo dem grofsen vlämifchen Maler nicht allein die Kenntnifs der Lionardifchen Reiterfchlacht, fondern auch die Erhaltung eines Raffaelfchen Hauptwerkes zu danken. Sie blieben zunächft im Whitehallpalafte, kamen 1653, wie alle Kunftfchätze der verjagten Stuarts, unter den Hammer, wurden aber glücklicher Weife England durch Cromwell erhalten. Der Lord Protector, wahrfcheinlich auch durch den ftreng biblifchen Inhalt der Cartons angezogen, erwarb fie für den Staat um

den Preis von 300 L., kaum ein Drittel der Summe, welche für einzelne Gemälde Correggio's erzielt wurde. Gar mannichfache Wanderungen mufsten fie feitdem durch königliche Schlöffer antreten, fie wurden auch noch einmal im fiebzehnten Jahrhundert an Teppichwirker abgegeben. Die längfte Zeit blieben fie in Hamptoncourt, daher fie auch unter dem Namen: Cartons von Hamptoncourt am beften bekannt find. Gegenwärtig (feit 1866) haben fie eine würdige, hoffentlich endgiltige Aufftellung im Kenfingtonmufeum gefunden.

Die Cartons, auf zufammengeklebtem Papier mit Leimfarben gemalt — der Grund ift braun getufcht, die Localfarbe kräftig und breit mit Schraffirungen im Schatten und Schillertönen in den Gewändern aufgetragen — zeigen verfchiedene Grade der Erhaltung, da und dort abgeriebene Farben, oder fpäter übermalte Stellen, auch wohl einzelne Riffe und durch Feuchtigkeit entftandene Flecke. Immerhin blieb der Kern unverfehrt, und gerade für diefen Kern darf der unmittelbare Raffaelfche Urfprung angerufen werden. Dafs Raffael bei der Ausführung der Cartons die Hilfe feiner Schüler vielfach in Anfpruch nahm, würden wir muthmafsen, auch wenn es Vafari nicht ausdrücklich berichtete. Selbftverftändlich überliefs er ihnen, die untergeordneten Theile am Carton zu vollenden; auch an ihrer Färbung haben fie bald gröfseren, bald geringeren Antheil. Man erkennt die verfchiedenen Hände daran, dafs bald ein grauer Ton vorherrfcht, bald die Schatten im Fleifche an das Schwärzliche ftreifen, oder dafs in einem Carton die Vorliebe für beftimmte Farbenaccorde bemerkbar wird. Trotzdem find die Cartons keine Schülerarbeit. Es rührt nicht allein die ganze Erfindung, die Anordnung und Gliederung der Compofition von Raffael her; jeder Carton offenbart überdiefs fein perfönliches Eingreifen und enthält die deutlichen Spuren feiner Hand, die entweder weifend dem Schüler voranging oder das von ihnen Begonnene vollendete. Um fo mehr bleibt es zu beklagen, dafs fich fo wenige der vorbereitenden Studien zu den Cartons erhalten haben. Nur von zwei Cartons find noch unbeftrittene Originalfkizzen vorhanden, aufserdem noch vereinzelte Studien zu diefer oder jener Figur. Defto häufiger begegnet man Nachzeichnungen der Skizzen und Cartons. Noch als die letzteren in der Werkftätte Raffael's aufgeftellt waren, wurden fie von den jüngeren Schülern als Mufter fleifsig copirt. So erklären fich namentlich die zahlreichen, zuweilen colorirten Köpfe in Originalgröfse, auf welche man in verfchiedenen Sammlungen (Weimar, Louvre u. a.) ftöfst.

Die Reihe der Cartons beginnt mit dem wunderbaren Fifchzuge Petri (Ev. Luc. 5, 7). Zwei mit Fifchen gefüllte Barken find einander fo nahe gerückt, dafs fie beinahe auf einer Linie ftehen und ihre Infaffen eine gefchloffene Gruppe bilden. Chriftus nimmt links die Spitze des einen Kahnes ein. Er hat die eine Hand wie zum Segen erhoben und wendet das Antlitz im fcharfen Profil dem vor ihm knieenden Petrus zu. In wunderbarer Weife prägt fich in diefem die Doppelempfindung fcheuer Verehrung und demüthiger Dankbarkeit aus. Unbekümmert, wie viele Fifche er erdrückt, hat er fich dem Wunderthäter zu Füfsen geworfen und die gefalteten Hände weit vor fich ausgeftreckt. »Herr, geh von mir hinaus, ich bin ein fündiger Menfch,« lauten die Worte der Schrift, die nicht eindringlicher verkörpert werden konnten. Auch Andreas würde gern

dem Beifpiel des Bruders folgen und niederknieen, wenn nur das kleine Boot es geftattete. Er fteht in demfelben, hat aber den Oberkörper vorgebeugt und die Arme weit ausgefpannt, feine unbedingte Hingabe an die Perfon Chrifti ausfprechend. Ihm benachbart, aber bereits im andern Kahn, fteht ftark gebückt der jugendliche Johannes. Der Vorgang im erften Boote hat feine Aufmerkfamkeit erregt; er wendet den Kopf dahin und denkt kaum an fein Gefchäft. Mit der einen Hand hilft er das fchwere Fifchnetz aus den Fluthen ziehen, die andere ruht auf feinem Knie. Dagegen ift der in der Mitte des Nachens ftehende Apoftel (Jacobus) mit ganzer Seele bei der Arbeit. Mit aller Anftrengung, fo dafs die Armmuskeln fchwellen, hebt er das Netz empor, der Oberleib ift ganz vorgebeugt und auch der Kopf tief gefenkt. Er hat nur den einen Wunfch, die wunderbar reiche Beute zu bergen. Am Ende des Kahnes fitzt, mit dem Ruder in der Hand, der vollbärtige Steuermann, eine, wie es fcheint, von der Antike infpirirte Geftalt, forgfam bedacht, das durch die Bewegung der Fifcher bedrohte Fahrzeug zu fichern und in feiner Bahn zu erhalten. Da er mit dem fcharf profilirten Kopfe nach links blickt, fo bildet er einen natürlichen Gegenfatz zu Chriftus und mit diefem zufammen den formellen Abfchlufs der Gruppen. Mächtig erhöht wird die Wirkung der Gruppe, in welcher die Vertheilung der Handlung, die feine Abftufung der Charaktere befonders feffelt, noch dadurch, dafs Raffael ein landfchaftliches Stimmungsbild fchuf. Es ift ein klarer, frifcher Morgen. Chriftus hatte an dem jenfeitigen hügelreichen Geftade gepredigt, wo wir noch die Zuhörer verfammelt gewahren, und dann den Fifchern geboten, auf die Höhe des Sees zu fahren. Mit dem vollen Netze kehren fie nun heim. Ein leichter Wind hat fich erhoben, der die Gewänder der Fifcher bewegt und ihr Haar kräufelt. Im fonnenhellen See fpiegeln fich die Geftalten ab; am Ufer des Vordergrundes halten fich Kraniche bereit, ihren Antheil an der Beute in Empfang zu nehmen; in gleicher Abficht kreifen Waffervögel in den Lüften. Ein lebendiger Naturhauch begrüfst uns, eine anheimelnde Wahrheit fpricht aus der ganzen Schilderung. Und wie beutet Raffael diefen naturfrifchen Ton für feine künftlerifchen Zwecke aus! Die Vögel in den Wolken, die Reflexe im Waffer brechen wirkfam in der Farbe die grofsen Flächen, der Luftzug geftattet ihm das Gewand des Johannes fo zu ordnen, dass es die beiden Gruppen theilweife verbindet und zugleich für die helle Hand des Andreas den nöthigen dunklen Hintergrund abgibt. Nichts ift vergeffen; nicht die Deutlichkeit und Vollftändigkeit der Erzählung, nicht die Rückficht auf die malerifche Wirkung, nicht die Forderungen der Webetechnik. Der ganze Vorgang tritt klar vor unfer Auge; wir verfolgen denfelben von feinen Anfängen an durch alle Stufen der Entwickelung und bleiben auch über den Schlufs, die treue Nachfolge der Apoftel, nicht im geringften Zweifel. Der Horizont ift abfichtlich hoch genommen, damit die Geftalten fich in dem Nachen rein und fcharf von einem einfarbigen Grunde, dem Waffer, abheben, bei den einzelnen Figuren wieder die Regel feftgehalten, dafs lichte Flächen auf dunkle und umgekehrt dunkle auf helle (z. B. die eine Hand des Andreas hell auf den rothen Rock des Johannes, die andere dunkel auf die helle Wafferfläche, der Kopf des Jacobus hell auf das eigene dunkle Gewand) zu ftehen kommen. Landfchaft und Gewänder erfcheinen fo behandelt, dafs der Weber

ohne Schwierigkeit den Linien folgen und dabei den farbigen Glanz und den Reichthum feines Stoffes verwerthen konnte. Berechnet, wenn man will, ift alfo die ganze Darftellung bis in die feinfte Einzelheit. In Fieberträumen fchafft kein Künftler. Diefen berechneten, forgfam überlegten Kern umfpinnen aber fo viele lebendige, naturfrifche Züge, dafs man nur diefe gewahrt und nicht an die Weisheit, fondern nur an die Macht der Phantafie, die im Augenblicke fo Grofses hervorbringt, denkt.

Der zweite Carton gibt dem Spruche Chrifti: Weide meine Lämmer (Evang. Joh. 21, 15) Körper und fchildert die Uebergabe der Schlüffel an Petrus. Die Scene fpielt am Ufer des Sees Gethfemane und ift durch die in der rechten Ecke fichtbare Kahnfpitze mit dem vorhergehenden Bilde in eine natürliche Verbindung gebracht. Der auferftandene Chriftus, nur mit einem weifsen, mit goldenen Sternen gefticktcn Mantel gekleidet, fo dafs ein Theil der Bruft und der ganze linke Arm nackt erfcheinen, fteht für fich auf der linken Seite des Bildes. Mit der einen Hand weift er auf die Schafe, die in feiner Nähe weiden, die andere hält er noch gegen Petrus, dem er die Schlüffel übergeben hatte, gefenkt. In einem früheren Entwurfe (Windforfammlung) zeigt er die Rechte gegen den Himmel erhoben, in einer andern, nur im Stiche von Audran erhaltenen Skizze hält er in der einen Hand die Schlüffel und prefft die andere an feine Bruft. Erft nach langer Ueberlegung wählte Raffael die endgültige Geberde, welche auch in der That der Haltung und dem Charakter Chrifti am beften entfpricht. Denn milde Ruhe, ideale Hoheit zeichnen Chriftus aus, im Gegenfatze zu den ftürmifchen Empfindungen, der heftigen innern Bewegung der elf Apoftel, die ihm in gedrängtem Haufen gegenüberftehen.

Petrus im Uebermafs demüthiger Dankbarkeit ift auf die Kniee gefunken, hält die ihm überreichten Schlüffel feft an die Bruft geprefst und blickt voll Ehrfurcht zu Chriftus empor. Die Gewalt der Rede Chrifti hat den ihm nächftftehenden Apoftel zur Erde gebeugt, aber auch die ganze folgende Schaar so mächtig ergriffen, dafs faft alle haftig herandrängen und in Mienen und Geberden die innere Bewegung verrathen. Dem Apoftelfürften zunächft fteht Johannes, eine jugendlich anmuthige Geftalt mit langwallendem Lockenhaar; er faltet die Hände, biegt unwillkürlich das eine Knie und möchte am liebften Petri Beifpiel nachahmen und dem Meifter zu Füfsen ftürzen. Helle Begeifterung, reine Freude über die Erhöhung des Gefährten ftrahlt aus feinem Antlitze. Es ift wieder ein unnachahmlich feiner Zug Raffael's, für die Rolle des hingebenden, neidlofen Freundes gerade den jüngften der Apoftel auszuwählen. Denn die Jugend befitzt vor jedem anderen Menfchenalter das fchöne Vorrecht, fich in fremdem Glücke zu fonnen, die Freundesehre als die eigene zu empfinden. Nicht minder richtig erfcheint der Charakter des Apoftels, wohl des Andreas, der neben Johannes aber mehr in der Tiefe fteht, der Natur abgelaufcht. In reifem Mannesalter, vollbärtig hat ihn Raffael dargeftellt, wie er überrafcht das Auge auf Chriftus richtet und die Hand gleichfam zur Abwehr ausftreckt. Sorgliche Gedanken umfchweben ihn; ob Menfchenkraft auch die Bürde eines fo fchweren und grofsen Amts tragen könne, bekümmert feine Seele. In diefen beiden Apoftelgeftalten prägt fich die Doppelftimmung aus, welche die Worte Chrifti

auf die Apoftel ausübten. Sie tönt in der weiteren Schar nach und zwar fo, dafs die in Johannes wachgerufene lautere Empfindung immer leifer wiederhallt, die durch Andreas vertretene trübere Auffaffung dagegen in verftärktem Mafse auftritt.

Die zwei unmittelbar auf Johannes folgenden Apoftel, ehrliche Gefellen mit gutmüthigem Ausdrucke, nehmen am Vorgange herzlichen Antheil und offenbaren, nur ruhiger und ftiller als Johannes, in ihren Zügen dankbare Freude. Dagegen fteigert fich in den weiteren Gruppen die plötzliche Ueberrafchung bis zum Unwillen über die Erhöhung des bisher gleichftehenden Genoffen. Zu äufserer und innerer Vermittlung der beiden Gruppen dient der Apoftel, welcher genau den mittleren Platz in der ganzen Schar einnimmt, fichtlich nach vorn drängt, mit der Hand fich Raum fchaffen will, den Kopf aber rückwärts wendet, als wollte er fich von dem Eindrucke der That Chrifti hier überzeugen. Verlegenheit fpiegelt fich in den Zügen des einen Jüngers, welcher unbeweglich fteht, ftarr auf Chriftus hinblickt und nur mechanifch den Mantel, der zu fallen droht, fefthält. Groll und Neid dagegen fpricht aus dem Antlitz des anderen Apoftels, in welchem Raffael ein vollendetes Charakterbild fchuf. Gerade fo wie Johannes ift er im fcharfen Profil dargeftellt, um den Gegenfatz defto ftärker hervorzuheben. Das Haar hängt ungeordnet in die Stirn, die Nafe ift fchmal und fpitz; die Züge an fich nicht häfslich, werden durch die böfe Empfindung verunftaltet. Er hält ein Buch in der Hand und prefst es krampfhaft an die Bruft, den Fufs aber bewegt er zum Fortgehen, als könnte er den ärgerlichen Anblick des erhöhten Genoffen nicht vertragen. Den Schlufs der Gruppe, die bei aller Einfachheit in den Linien die gröfste Mannigfaltigkeit der Charaktere in fich birgt, machen drei Greife, von welchen aber nur zwei das Geficht dem Befchauer zuwenden. In ruhiger Haltung, nicht Beifall fpendend, nicht Mifsfallen ausfprechend, als kalte, fcharfe Beobachter und Prüfer der ganzen Scene treten fie auf; in ihnen gelangt wie die äufsere Bewegung, fo auch die innere Empfindung zum Halt, kommt der Kreislauf der pfychologifchen Affecte zu Ende.

Raffael hat alles gethan, um die ohnehin fchon gewaltige Wirkung der reichen Charakterfchilderung zu vermehren. Scharfe Einfchnitte gliedern die Gruppen, die auch durch das Colorit gut auseinander gehalten werden. Von Petrus bis zur hinterften Apoftelgruppe fteigt die Kopfhöhe der Figuren, von dem letzten Apoftel bis zu Chriftus hebt fich der reiche landfchaftliche Hintergrund. So kommen fchöne Liniencontrafte in das Bild. Den höchften Reiz verlieh aber Raffael demfelben dadurch, dafs er in ihm fein Chriftusideal verkörperte. Als einen fchlanken Mann von reinem Ebenmafs in den feinen Gliedern dachte fich Raffael den Gottesfohn, in den Kopf aber legte er den Ausdruck vollendeter Anmuth und ruhiger Hoheit. Reiches blondes Haar fällt in leichten Wellen bis auf die Schultern herab und rahmt das von einem vollkommenen Oval umriffene Antlitz ein, in welchem befonders die Zeichnung des Mundes Milde und Liebe ausfpricht.

* * *

Drei Künſtler der Renaiſſance, jeder von dem anderen unabhängig, haben das Ideal eines Chriſtuskopfes verwirklicht. Weltberühmt iſt der Chriſtuskopf in Lionardo's Abendmahl, von welchem ſich glücklicher Weiſe der Carton in der Brera erhalten hat. Tief ergreift und innig bewegt die Schilderung unendlicher Wehmuth über den Verrath in den Zügen Chriſti. So ausſchlieſslich herrſcht dieſe Empfindung in ſeinem liebevollen Herzen vor, daſs darüber die bange Ahnung des eigenen schweren Schickſals ganz zurücktritt. Lionardo's Chriſtuskopf gegen das Raffaeliſche Chriſtusbild im Teppichcarton nach dem Werthe abzuwägen, wäre unſtatthaft, da bei Lionardo die dramatiſche Handlung den Charakter der Hauptperſon bedingte und das Hervorheben einer beſtimmten Seite empfahl. Da Raffael Chriſtum in ruhiger Lage darſtellte, durfte er hoffen, das reine Idealbild ohne jeden beſonderen Nebenzug zu treffen. Unabweisbar drängt ſich dagegen die Vergleichung des Raffaeliſchen Chriſtusideals mit den Chriſtusbildern Dürers auf. Wir wiſſen, mit welcher Vorliebe Dürer die Geſtalt des Heilandes immer und immer wieder verkörperte. Nicht genug daran, daſs er ſie ſeinen drei Paſſionen als Titelbild voranſtellte und wiederholt in Kupfer ſtach: er ſetzte auch ſeine ganze Kraft namentlich auf die künſtleriſche Neuſchöpfung der Vera Ikon. Ein Kupferſtich vom Jahre 1513, die Federzeichnung im Gebetbuche Kaiſer Maximilians 1515 und eine erſt in den letzten Lebensjahren gezeichnete Vorlage, nach welcher ſpäter der koloſſale Chriſtuskopf in Holz geſchnitten wurde, bezeugen die ſtetige Beſchäftigung des Meiſters mit dieſem Gegenſtande.

In dem zuletzt erwähnten Holzſchnitte dürfen wir die endgültige Löſung der Aufgabe, das vollendete Ideal des Dürer'ſchen Chriſtus erkennen. Schon die Dornenkrone und die Blutstropfen auf der Stirn deuten darauf hin, daſs Dürer auf das Leiden den gröſsten Nachdruck gelegt hat. Der Schmerz hat das Auge erweitert und den Mund geöffnet. Vorwurfsvoll blickt er aus dem gewaltigen Auge, gramerfüllt furcht ſich ſeine Stirn. Er hat den Schmerz ſiegreich überwunden und ſeine Kraft und Hoheit bewahrt, aber ein tiefernſter Zug iſt ihm geblieben. Als ein Held, der in den Tod geht, erſcheint uns Dürers Chriſtus. Raffael dagegen ſchildert den verklärten Chriſtus nach der Auferſtehung, welcher das bittere Leiden bereits vergeſſen und die urſprüngliche Natur voll Milde und Liebe wieder gewonnen hat. Gewiſs offenbart ſich in dieſer merkwürdig entgegengeſetzten Auffaſſung zunächſt die Eigenart der beiden Künſtler. Der tiefſinnige, dem ſtrengen Ernſt des Lebens zugewandte, für die Erforſchung der Wahrheit auf allen Gebieten gleichmäſsig begeiſterte Nürnberger Meiſter muſste vom Leiden Chriſti anders ergriffen werden, als der für Anmuth und ſinnliche Schönheit erglühende Raffael. Man braucht nur ihre Selbſtporträte zu betrachten, um die Naturnothwendigkeit dieſer Unterſchiede zu begreifen. Gleichzeitig vertreten aber die beiden Künſtler die groſsen weltgeſchichtlichen Gegenſätze in der germaniſchen und romaniſchen Anſchauung der religiöſen Dinge.

Für die germaniſchen Völker bildet die Paſſion Chriſti den Kern und Angelpunkt des Glaubens. Und nicht die religiöſe Vorſtellung allein, auch die Phantaſie derſelben erſcheint von dem Leiden und dem Tode Chriſti in höchſtem Maſse erfüllt. Man ſtreiche aus den Werken Schongauer's, Holbein's und Dürer's die

Schilderungen der Paffion und man hat ihre beften Schöpfungen, ja die hervorragendften Leiftungen deutfcher Kunft weggewifcht. Niemals hat die Paffion im Leben und Denken der Italiener eine ähnliche Bedeutung gewonnen. Uns hat fchon der altgermanifche Mythus gelehrt, die Götter leidend, fterbend, fich opfernd zu fchauen; dem italienifchen Volke wurde durch die antike Tradition die Anmuth und ungetrübte Seligkeit als ein wefentliches Merkmal der göttlichen Natur gewiefen. Diefem Volksglauben gemäfs tritt auch in Raffael's Werken die Paffionsgefchichte in den Hintergrund. Ganz im Anfange feiner Laufbahn, noch in völliger Abhängigkeit von feinem Lehrer, hat er Chriftus am Kreuze gemalt, dann 1507 die Grablegung Chrifti gefchildert. Der merkwürdig langfame Fortgang der Arbeit beweift allerdings zunächft die Weisheit des Meifters, welcher jede Form ruhig ausreifen liefs; fie deutet aber, befonders wenn man das wiederholte Umwerfen der ganzen Compofition erwägt, die Schwierigkeiten an, des Gedankens in der Phantafie völlig Herr zu werden. Erft nach langer Zeit entfchlofs fich Raffael, wieder eine Scene aus der Leidensgefchichte zu verkörpern. Gerade in dem Jahre, in welchem er mit den Teppichcartons befchäftigt war, malte er das durch feine Schickfale berühmte Bild der Kreuztragung für ein Palermitanerklofter. Als ob er aber das Selbftbekenntnifs ablegen wollte, dafs ihn der Gegenftand fremdartig berühre, entlehnte er die Hauptgruppe dem Holzfchnitte in Dürers „grofser Paffion". Chriftus, der unter der Laft des Kreuzes zur Erde gefunken ift und mit der Linken auf einen Stein fich ftützt, und der Scherge, welcher den Erlöfer am Strick zerrt und mit weit gefpreizten Beinen einherfchreitet, find unmittelbar dem Dürer'fchen Schnitte nachgebildet, der auch für die allgemeine Anordnung zum Mufter diente. Eine glänzendere Huldigung konnte fich der Nürnberger, in der Heimat „nach der Sonne der Anerkennung frierende" Maler nicht wünfchen. Er war mit Recht ftolz auf das Gefchenk, das ihm Raffael eben in diefer Zeit (1515) überreichen liefs, ein köftliches Studium nach dem Nackten, die finnig ausgewählte Gabe für den Meifter in der Proportionslehre; wie hätte ihn erft die Anrufung feines Genies in dem Gemälde der Kreuztragung erfreut und gehoben!

* * *

Spiegelt der Carton der Berufung Petri ausfchliefslich pfychologifche Empfindungen und Stimmungen wieder, fo entrollt dafür der dritte Carton eine reiche, auch äufserlich mächtig bewegte Handlung. Raffael fchildert in demfelben nach den Worten der Apoftelgefchichte (2, 2—8) die H e i l u n g d e s L a h m e n durch Petrus und Johannes an der fchönen Pforte des Tempels. Der Schauplatz war durch den Text, welchen Raffael hier, wie immer, mit der gröfsten Treue wiedergab, vorgefchrieben. Die beiden Apoftel ftehen in der fäulengefchmückten Vorhalle, der Stoa, welche eine Menge Volkes durchfchreitet, wo fich die Bettler aufhalten. Indem Raffael für Form und Zierrat der Säulen in der alten Peterskirche aufgeftellte Bronzefäulen zum Mufter wählte, mit gewundenen Schäften und reichem Reliefschmucke, verlieh er der Ueberlieferung volles Recht; denn die Säulen in der Peterskirche follten angeblich aus dem Tempel

von Jerufalem ftammen; gleichzeitig bot er aber dem Teppicharbeiter eine glänzende Gelegenheit feine Kunft zu zeigen, und die gröfste ornamentale Pracht, fo leicht im Webeftoff herftellbar, zu entwickeln. Die Rückficht auf die Gewebetechnik liefs Raffael von einer ftilrichtigen Säulenordnung abfehen; der Klarheit und Schönheit der Compofition zu Liebe opferte er die Regeln der Perfpective. Dafs fein Säulenbau der Wirklichkeit widerfpreche, wufste Raffael gewifs ebenfogut, wie ihm die übertriebene Kleinheit der Barken auf dem »Fifchzuge Petri« bekannt war. Ihm lag aber mehr an der innern Wahrheit als an der äufseren Richtigkeit. Jede andere Säulenftellung hätte die Gliederung des Bildes, die Symmetrie der Anordnung zerftört.

Zwifchen dem mittlern Säulenpaare gewahren wir die Hauptgruppe vereinigt: am Boden kauernd den ftumpffinnigen, von Geburt an lahmen Bettler, ihm gegenüber Petrus, welcher den Krüppel am Arme fafst und aufftehen heifst, und mehr in der Tiefe den schöngelockten, jugendlichen Johannes. Die Contrafte männlich würdiger Kraft, holder Anmuth und erbarmenswerther Hilflofigkeit erfcheinen prächtig ausgeprägt und zu grofser Wirkung einander entgegengeftellt. Wir wundern uns nicht über die ausdrucksvolle Schönheit der Apoftelgeftalten; fie lag gleichfam auf des Künftlers Wege. Defto mehr erftaunen wir über die entfetzliche Wahrheit in der Schilderung des Idioten. Aus der unentwickelten Kopfbildung, dem tiefliegenden Auge, der plumpen Nafe, fchweren Zunge, die fich zwifchen die Lippen drängt und das Sprechen hindert, aus den abgezehrten, dünnen Beinen kann das deutlichfte Krankheitsbild abgeleitet werden. Nur noch einmal wurde von der älteren Kunft eine pathologifche Figur von ähnlicher Wahrheit gefchaffen, und das gefchah durch einen merkwürdigen Zufall zu derfelben Zeit, in welcher Raffael im Hofpitale zu Sto. Spirito Studien für den Bettler machte. Die Ausfätzigen auf dem Holbein'fchen Katharinenaltar in München offenbaren die gleiche unumwunden kühne Treue in der Wiedergabe des Häfslichen. Dafs das Widerwärtige und Häfsliche nicht einen beftimmenden Eindruck im Befchauer hervorrufe, dafür forgen die benachbarten Geftalten der Apoftel, deren ideale Natur in defto hellerem Lichte erfcheint.

Petrus, in fcharfes Profil geftellt, hat das Machtwort gefprochen, Johannes winkt liebevoll aufmunternd dem Bettler zu, fich zu erheben, und fchon macht auch derfelbe den Verfuch und beginnt den Leib zu ftrecken, wobei er mechanifch noch nach der Krücke auf den Boden greift. Könnte doch auch dem anderen, durch eine Säule von der Hauptgruppe getrennten Bettler gleiches Heil widerfahren! Er kniet, auf einen Stock geftützt, und wendet das Geficht mit dem Ausdruck einer feltfam aus Schrecken, Hoffnung und Neid gemifchten Empfindung den Apofteln zu. Die Kopfform giebt an Häfslichkeit dem Typus des anderen Bettlers wenig nach. Einige fpärliche Barthaare zeigen fich am Kinn, die Unterlippe hängt vor, die niedrige Stirn weicht ftark zurück, der Schädel ift nahezu kahl. Doch prägt fich die fittliche Verkommenheit viel deutlicher aus, als die natürliche Hülflofigkeit. Und diefen Gegenfatz zu dem durch ein Wunder geheilten Bettler auszufprechen und dadurch die That der Apoftel auch für die rein menfchliche Empfindung zu begründen, mag bewufste Abficht des Künftlers gewefen fein.

Reiches Leben wogt weithin in den Säulenhallen. Die Näherftehenden geben ihre Neugierde oder Theilnahme an dem Ereigniffe kund, vor allem der alte bärtige Mann, deffen Kopf links hinter der Säule fichtbar wird und rechts die jugendlich fchöne Mutter, welche, während fie ihr Kind an den Bufen anlegt, den Kopf dem geheilten Lahmen zuwendet. Minder freundlich blickt, gleichfalls auf der rechten Seite, zwifchen den Säulen hervorkommend ein Priefter auf die wunderthätigen Apoftel, deren erhöhte Macht er fürchtet und mit der Hand gleichfam abwehren möchte. Nur die Kinder haben das Vorrecht, unbekümmert um den ganzen Vorgang in ihrer eignen Welt zu beharren. Eine Säule trennt von dem lahmen Bettler einen nackten Knaben voll Kraft und Leben, der ungeduldig an dem Kleide feines neugierigen Begleiters zerrt und gern weiter gehen möchte; fröhlichen Sinnes trabt weiter im Hintergrund ein kleinerer, gleichfalls nackter Knabe, über die Schulter an einem Stabe ein zum Opfer beftimmtes Taubenpaar tragend, an der Seite feiner Mutter. Aus der innerften Seele Raffael's find diefe herrlichen Weiber und prächtigen Kinder gefchaffen. In der unmittelbaren Nähe der häfslichen Krüppel wirken fie doppelt kräftig; fie geftatten aber auch, die Betrachtung des Bildes mit einem wohlthuenden, harmonifchen Eindrucke abzufchliefsen. Der letzte Blick fällt ftets auf die liebreizenden Gefchöpfe, in welchen Raffael das Glück des Dafeins, im Gegenfatze zu dem auf den Bettlern laftenden Drucke deffelben, verkörpert.

Einen noch höheren dramatifchen Schwung als die Heilung des Lahmen offenbart der vierte Carton: die Beftrafung des Ananias (Apoftelgefch. 5, 1—5). Auf hoher Bühne haben fich neun Apoftel verfammelt, und über Ananias, welcher das für die Armen beftimmte Geld vorenthalten und »Gott belogen« hat, Gericht gehalten. Wir fehen das Urtheil bereits vollftreckt. Vor den Stufen der Bühne ift Ananias hingefunken, fein Leben in krampfhaften Zuckungen ausathmend. Den Eindruck des furchtbaren Vorganges fpiegelt die nächfte Umgebung wieder. Der Jüngling, welcher links knieend auf ein Almofen wartet, prallt förmlich entfetzt zurück; zwei Männer, rechts ftehend, beugen fich ängftlich über Ananias; der eine mit weit ausgebreiteten Armen und vorgeftrecktem linken Fufse blickt verblüfft auf den fo plötzlich fterbenden Gefährten, während der andere jüngere mit der Hand auf die Apoftelgruppe hinweift und dadurch den Zufammenhang des Ereignifses andeutet. Auch fonft hat aber Raffael Sorge getragen, dafs wir über die Hauptrollen der Apoftel nicht im Dunkeln bleiben. Von der grofsen Gruppe, in welcher Mitleid, Staunen und Furcht vor der Macht Gottes offenbar wird, fondern fich zwei Apoftel fcharf ab. Aus der Mitte der Gruppe tritt ein Apoftel heraus, finfter blickt fein Auge, ftrenger Ernft, bis zur Härte gefteigert, fpricht aus feinen Zügen. Unbeweglich, beinahe fteif fteht er da, nur die Linke, welche mit ausgeftrecktem Finger auf Ananias und deffen Gefährten zeigt, bekundet die innere Erregung. Der wahre Held der Handlung, wenn er auch nicht den Ehrenplatz einnimmt, ift aber Petrus, welcher rechts von dem erften Apoftel bis an die Schranke der Bühne vorgetreten ift und mit hoch erhobenem Arm fich als den Vollftrecker des göttlichen Strafgerichtes enthüllt. Aus welchen Gründen Raffael die Hauptfiguren gleichfam verdoppelt, neben Petrus noch einem

zweiten Apoftel eine fo hervorragende Stellung gegeben und jenen mehr an die Seite des Bildes gerückt hat, wiffen wir nicht. Befäfsen wir noch die Skizze zu dem von Schülerhand vollendeten Carton, fo würde uns wahrfcheinlich diefer auffallende Umftand genügend erklärt werden. Nichts trübt dagegen die Durchfichtigkeit der beiden Seitengruppen. Links gewahren wir auf der Bühne, von den anderen Apofteln getrennt, Johannes mit milder Hand Frauen und Männern Almofen fpendend, rechts naht ohne Ahnung des Strafgerichtes, das ihren Mann getroffen hat, Sapphira, in den Händen Geld, den verheimlichten Erlös aus ihren Gütern, zählend. Diefe beiden Seitengruppen durften nicht fehlen; durch fie erft wird der ganze Verlauf der dramatifchen Handlung uns klar vor die Augen gebracht, fie geben erft der Schilderung den rechten Abfchlufs fowohl in Bezug auf die malerifche Form, wie auf die Abftufung der Empfindungen. Wie langfam und leife klingt das gewaltige Pathos aus, welches die Mittelgruppe beherrfcht, wie wohlthuend wirkt der Contraft der äufserlich bewegten, aber innerlich ruhigen Seitengruppen zu den äufserlich wenig bewegten aber innerlich mächtig erregten Apofteln! Mit Recht wurde daher ftets diefes Bild als ein unübertroffenes Mufter der Compofition gepriefen.

* * *

Die noch folgenden drei Cartons verherrlichen den Apoftel Paulus, fchildern ihn als Wunderthäter, erzählen, dafs er von dem Volke wie ein Gott verehrt wurde und befchreiben die Macht feiner Rede. Als Gegenftück zur Beftrafung des Ananias durch Petrus führt uns Raffael im fünften Carton die Blendung des Zauberers Elymas (Apoftelgefch. 13, 6) durch Paulus vor. Den dramatifchen Ton fchlägt er mit gleicher Kraft und Stärke an, die Scene felbft ordnete er aber ganz verfchieden an. Die Mitte des Bildes nimmt, vor einer Nifche auf erhöhtem Stuhle fitzend, der Proconful Sergius, von Lictoren umgeben, ein; Paulus und Elymas ftehen links und rechts im Vordergrunde wie zwei Kämpfer einander gegenüber. Sie haben bereits ausgekämpft, Paulus den Sieg errungen. Hoch aufgerichtet, ftreckt er Arm und Hand zum Befehl aus; verächtlich wendet er das Antlitz vom Gegner ab, fo dafs es befchattet und nicht einmal im vollen Profile fichtbar wird. Aus der ganzen Haltung fpricht ftolze Sicherheit und Zuverficht. Und in der That: des Apoftels Machtwort ift bereits in Erfüllung gegangen, Elymas plötzlich mit Blindheit gefchlagen. Mit gefchloffenen Augen taftet er ängftlich feinen Weg; beide Arme hat er vorgeftreckt, die einzelnen Finger auseinandergezogen, die Füfse unficher aufgefetzt, den Kopf zurückgebogen. Das Ungewohnte und dadurch doppelt Furchtbare des Zuftandes läfst fich nicht lebendiger darftellen. Kaum bedarf es der Nebenfiguren, um den Vorgang bis in das feinfte und kleinfte zu erklären. Ein Mann tritt dem Zauberer dicht zur Seite und prüft fcharf die Augen, ob denn auch in der That ihr Licht erlofchen fei. Seine Mienen und Geberden, befonders die zurückprallenden Hände fagen aus, dafs er fich von der Wahrheit überzeugt habe. Hinter Elymas zeigt ein Mann auf feine eigenen

Augen, um das Unglück deutlich zu machen, eine Frau aber wendet fich zu den Nachbarn und weift zornentflammt auf den Apoftel als den Urheber der That. Nicht eine Geftalt erfcheint zwecklos in dem Bilde oder könnte vermifst werden. Bis zu den fernftehenden hin werden die Beziehungen zur Handlung gefponnen und charakteriftifche Züge ausgeprägt. Die höchfte Kunft freilich fparte Raffael für die beiden Hauptperfonen. Bei dem Apoftel der männlich kräftige Kopf, bei Elymas die gemeine Pfiffigkeit, die doch zu Schanden wird, dort der majeftätifche Wurf des Mantels, hier das unruhige, knittrige Gefälte des Gewandes, alles enthüllt den Gegenfatz zwifchen dem Triumphator und dem Befiegten. Auch die Beleuchtung der beiden Figuren wurde von Raffael wohl vorbedacht. Auf Elymas Augen fällt das ftärkfte Licht, um ihre Abgeftorbenheit nur noch deutlicher zu verrathen, bei dem Apoftel wird die ausgeftreckte Hand, das Werkzeug des Willens, am hellften beleuchtet. Paulus und fein Gefährte Barnabas ftehen im milden Halbdunkel, ein greller Schein wird auf Elymas und deffen Umgebung geworfen. Wie mag erft der Carton in unverfehrtem Zuftande gewirkt haben. Leider hat er durch Uebermalung und Abfall der urfprünglichen Farbe viel gelitten.

Beffer erhalten zeigt fich der fechfte Carton, welcher das Opfer zu Lyftra (Apoftelgefch. 14, 7—10) fchildert. Die Handlung erzählt das Bild mit aller nur wünfchenswerthen Deutlichkeit. Paulus und Barnabas haben in Lyftra das Evangelium gepredigt, Paulus einen Lahmen, der gläubig war, geheilt. Wir fehen diefen rechts im Vordergrunde. Seine Krücke hat er weggeworfen, feft fteht er auf feinem Beinen, dankerfüllt faltet er die Hände und blickt freudeftrahlend auf den Apoftel. Sein Nachbar, ein älterer Mann, lüftet den Gewandzipfel, um zu prüfen, ob jener auch in Wahrheit gehen könne, voll Neugierde drängen fich zwei andere Männer heran und werfen gleichfalls den forfchenden Blick auf das plötzlich geheilte Bein. Im Hintergrunde aber ftehen noch zwei Frauen, vielleicht die Mutter und Schwefter des Lahmen, welche die Augen über das ganze Bild weg auf den Apoftel voll gläubiger Verehrung richten. Die Verehrung nimmt aber noch viel raufchendere Formen an. Jupiter und Mercur, meint das Volk, find in Lyftra eingekehrt. Und fchon bereitet fich die Menge vor, den Göttern zu opfern. Ein mächtiger Opferftier wird von einem Jüngling herbeigeführt, in der Mitte des Bildes find Opferknechte befchäftigt, in Gegenwart der Priefter einen anderen Opferftier zu fällen. Sie haben die Thiere bis zu dem reichgefchmückten Altar gefchleppt, hinter welchem zwei Knaben, der eine die Doppelflöte blafend, der andere, die acerra, das Weihrauchkäftchen haltend, ftehen. Ein Opferdiener hält knieend den zur Erde gefenkten Kopf des Stieres feft, während der andere halbnackte, muskelkräftige Knecht das Beil fchwingt. Er würde im nächften Augenblicke den Streich führen, wenn nicht aus der Volksgruppe heraus ein Jüngling fich vordrängte und mit ausgeftrecktem Arm ihm Halt zuriefe. Diefer hat die Entrüftung des Apoftels über den Götzendienft bemerkt, und erfcheint nun eifrig bemüht, dem Treiben der bethörten Menge zu fteuern. Paulus fteht auf einem erhöhten Sockel; er wendet fich mit Abfcheu von der Scene ab, entflammt im heftigften Zorn, und droht fein Kleid zu zerreifsen.



Louis Schulz delin.

Das Opfer zu Lystra. Cartonzeichnung. London, Kensingtonmuseum.

Bekanntlich hat Raffael zu diefem Carton fich mannigfach ftoffliche Anregungen aus der Antike geholt, den ganzen Opferapparat römifchen Sculpturen nachgebildet. Die Reliefs der Trajansfäule wiefen ihm ähnliche Scenen, insbefondere aber fand er die Gruppe mit dem Opferftiere in einem antiken Relief vorgebildet, welches in den Gärten der Medici bewahrt wurde. Es ift durch die Nachzeichnung des Santi Bartolo allen Kunftfreunden zugänglich. Doch darf Raffael nicht mit dem Vorwurf der Abhängigkeit von fremden Muftern belaftet werden. Die äufsere Scene des Vorganges mufste er felbftverftändlich dem Alterthume entlehnen, das mit feinen zahlreichen Denkmälern täglich zu feinen Augen fprach. Er ftudirte aber die Antike nicht anders, als er die Natur überhaupt ftudirte, wenn er z. B. feinen Bildern einen landfchaftlichen Hintergrund verlieh oder für feine Geftalten Modelle fuchte. Die freie Verwendung der gefundenen Motive behielt er fich vor und ordnete fie ftreng dem Grundgedanken feiner Bilder unter. Der Kern der Compofition ift Raffael's ausfchliefsliches Eigenthum, und felten zeigte er eine fo grofse Schöpferkraft wie in dem Carton des Lyftra-Opfers. Gleichfam in grofsen Wellen bewegen fich die Empfindungen, die er anfchlägt, die leidenfchaftlichen Affecte werden wirkfam unterbrochen, durch Contrafte gleichmäfsig gehoben und gelöft. Wir können weder die beiden Knaben hinter dem Altar miffen, welche den Apoftel von der Gruppe der Opfernden trennen und wie ein fanfter Wohllaut inmitten der heftigen Bewegungen beruhigen, noch den Mann neben Paulus, welcher einen Widder zum Opfer herbeifchleppt. Wie fich zwifchen dem Apoftel, dem abwehrenden Jüngling neben den Prieftern und den Frauen im Hintergrunde rechts ein unfichtbares Band fchlingt, das fie als zufammengehörig erweift, fo offenbart fich auch die Stärke der Verehrung, der unwiderftehliche Drang, dem Wunderthäter zu huldigen, am deutlichften dadurch, dafs die Opfer von allen Seiten herbeiftrömen. Auf keine andere Art konnte das fein abgewogene Gleichgewicht der Compofition beffer erzielt werden.

Aus dem mächtig wogenden Volksleben verfetzt uns der letzte Carton in die ftille Welt leifer Seelenftimmungen, wie fie durch den Wiederhall einer Rede geweckt werden. Er fchildert (Apoftelgefch. **17**, 16—18, 34) die Predigt Pauli in Athen. Stattliche Tempel grenzen den Platz ein, auf welchem der Apoftel den Epikureern und Stoikern den unbekannten Gott verkündete. Rechts erhebt fich ein Rundbau, deffen Formen fichtlich an Bramante's kleine Kapelle im Hofe von S. Pietro in Montorio erinnern. Säulen von grünlichem Marmor umfchliefsen den Mauerkern, in deffen Nifchen Bildfäulen aufgeftellt find. Auch vor der Tempelthüre ift eine Erzftatue, den Gott Mars darftellend, errichtet. Auf der linken Seite, doch fo, dafs zwifchen den beiden Tempeln ein Durchblick in das Freie fich öffnet, fteigt eine mächtige Pfeilerhalle empor. Eine erhöhte Platform nimmt den ganzen Vordergrund links ein. Paulus fteht allein auf derfelben und beherrfcht auf diefe Weife fchon äufserlich die Verfammlung, wie er auch als die allein handelnde Hauptperfon auftritt. Im Eifer der Rede ift er bis hart an die Stufen vorgefchritten, beide Arme hält er ausgeftreckt in die Höhe, um feine Worte noch eindringlicher zu geftalten. In diefem lebendigen Geberdenfpiele fammelt fich die geiftige Erregung des

Apoſtels. Selbſt der beſchattete Kopf, im Profil ſichtbar und nach links gewendet, tritt in Bezug auf die Kraft des Ausdrucks dagegen zurück, auch der Leib zeigt eine vollkommen ruhige Haltung, um die Aufmerkſamkeit ganz allein auf die charakteriſtiſche Bewegung der Arme zu lenken. Dieſe beſtimmt auch die Form des Gewandes, den über die linke Schulter raſch geworfenen Mantelzipfel und die durch die Hebung der Arme zurückgeſchobenen Aermelfalten.

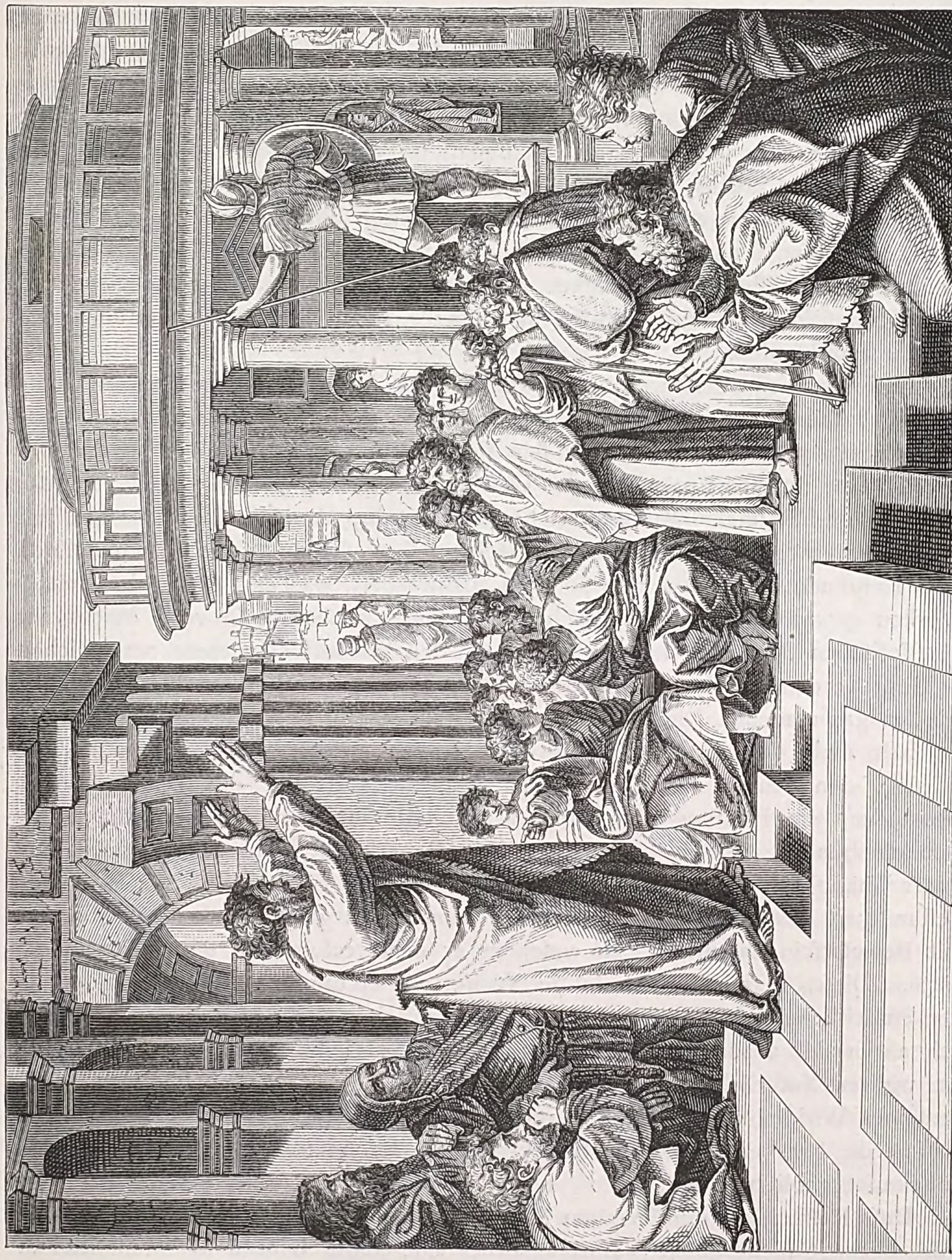
Dem Apoſtel gegenüber auf tieferem Plane erblicken wir die »Männer von Athen«. Sie erſcheinen kleiner als es die Entfernung vom Auge im Verhältniſs zu Paulus verlangt. Um ſo majeſtätiſcher wirkt ſeine Geſtalt, um ſo mächtiger beherrſcht er die Gemeinde, die unter dem Banne der Rede ſteht. Jede Stufe der Aufmerkſamkeit, alle Grade der Theilnahme werden in den Zügen der Zuhörer offenbar. Der vorderſte Mann in der Gruppe, an welchen der Apoſtel zunächſt ſeine Worte richtet, hält die Arme unter ſeinem Gewande läſſig geſenkt, neigt den Kopf, wie man wohl thut, wenn man ſcharf und genau hören will, ein wenig zur Seite und blickt treuherzig auf den Redner. Sein Nachbar, ein kahlköpfiger Greis, hört nur widerwillig zu, kann aber die Wucht der Worte nicht leugnen. Feſt ſtützt er ſich mit beiden Händen auf einen Krückſtock und hat die Wange auf dieſe gelegt. Unter buſchigen Augenbraunen lagern tief die Augen, welche den Apoſtel durchdringen möchten. Wie wenig er überzeugt iſt, ſagen die Stirnrunzeln, und dennoch vermag er den Blick vom Redner nicht wegzuwenden. In tiefes Nachdenken ist der dritte Zuhörer verſunken; er hält den Kopf vorgeneigt, die Arme unter dem Mantel verſchränkt und zeigt in Mienen und in der ganzen Haltung, wie mächtig ihn Pauli Predigt ergriffen hat, ſo daſs er die Auſsenwelt ganz vergiſst und ſich völlig in die empfangenen Eindrücke verſenkt, ganz im Gegenſatze zu dem alten Manne vor der Tempelſäule, welcher in mehr äuſserlicher Weiſe die Rede überlegt und wie der an den Mund gelegte Finger andeutet, ſich prüfend und bei ſich abwägend verhält. Alle dieſe Geſtalten ſtehen jede für ſich da, kümmern ſich nicht um einander, finden ihren Mittelpunkt ausſchlieſslich im Apoſtel. Lebendiger und aufgeregter enthüllt ſich die andere Hauptgruppe, die auf zwei Bänken in der Tiefe des Bildes Platz genommen hat. Drei alte Männer erörtern halblaut die neue Lehre und ziehen dadurch die Aufmerkſamkeit der zwei Jünglinge auf der vorderen Bank auf ſich. Der eine wendet ſich haſtig um, begierig die Gegenreden zu vernehmen, der andere hat den Kopf gleichfalls zurückgedreht, weiſt aber mit der Hand auf den Apoſtel, als wollte er bekräftigen: dieſes hat der Redner wirklich geſagt. Hinter ſeinem ausgeſtreckten Arme taucht, ſcharf und hell von den Steinpfeilern ſich abhebend, noch ein jugendlicher Kopf auf, der die Augen ſtarr auf den Apoſtel richtet und ſein Staunen über die wunderbar neue Lehre gar nicht bemeiſtern kann. Er bildet den Uebergang zu den drei Männern hinter Paulus, unter welchen namentlich der dickbauchige Plebejer auffällt, der mit der Mütze auf dem Kopfe, die Hände in den Gürtel geſteckt, ſtumpf zu dem Redner emporblickt. Ihn hat die bloſse Neugierde in den Areopag gebracht, während wieder die beiden anderen Geſtalten theils ſympathiſches Intereſſe, theils bedächtige, kühl berechnende

Aufmerkfamkeit bekunden. Keiner von allen diefen Zuhörern hat es bis zur völligen Zuftimmung zu den Worten des Apoftels gebracht, in keinem ift die neue Wahrheit zur Ueberzeugung geworden. Für diefe Rolle hat Raffael einen Mann und eine Frau auserfehen, welche rechts im Vordergrunde die Stufen emporfteigen. In dem Manne, der beide Hände dem Apoftel entgegenftreckt, fpricht fich die freudige Begeifterung aus, feine Begleiterin verhält fich ruhiger, offenbart in ihren Zügen aber gleichfalls Ehrfurcht und Bewunderung. Wir haben nicht nöthig nach der Bedeutung diefer beiden Geftalten zu fragen. Der letzte Vers des 17. Capitels in der Apoftelgefchichte belehrt uns über ihre Natur: »Etliche Männer hingen ihm an und wurden gläubig; unter welchen war Dionyfius, einer aus dem Rath, und ein Weib mit Namen Damaris«. Erft durch Dionys den Areopagiten und durch Damaris, die Vertreter des bekehrten und gläubigen Volkes, gewann das Bild den rechten innern Abfchlufs.

* * *

Die Teppichcartons find die Parthenonfculpturen der neueren Kunft. Wie die Statuen und Reliefs am Parthenon, wenn fie auch nicht durchgängig die eigenhändige Arbeit des Meifters verrathen, als die vollendetfte Schöpfung des Phidias und feiner Schule, als der Höhepunkt hellenifcher Kunft begrüfst werden: ebenfo treten uns in den Teppichcartons die reifften Leiftungen Raffael's und feiner Schule und in ihnen zugleich die herrlichften Werke der italienifchen Renaiffance entgegen. Von den Parthenonfculpturen entlehnen wir den Mafsftab, wenn wir den Werth eines antiken plaftifchen Werkes ficher beurtheilen wollen, zu ihnen blicken wir unwillkürlich prüfend und vergleichend, fobald aus der noch immer unerfchöpften griechifchen Erde ein neues Marmorbild emportaucht. In ähnlicher Weife dürfen auch Raffael's Teppichcartons eine Muftergeltung in Anfpruch nehmen. Der Gedanke, dafs diefelbe anders erfcheinen könnten, kommt uns gar nicht in den Sinn. Die Natur felbft, möchten wir glauben, hat fie gefchaffen und ihnen das Gepräge nicht allein der Vollkommenheit, fondern auch der unbedingten Nothwendigkeit verliehen. Aus jedem Carton leuchtet uns hell und klar ein feftes Bildungsgefetz entgegen, nach welchem der Künftler jede Gruppe, jede Geftalt entworfen hat. Doch hat er das Gefetz nicht von aufsen in das einzelne Bild hineingetragen, fondern jedesmal aus der Natur der Handlung und des Charakters der Hauptperfonen frei und felbftändig entwickelt. Raffael kennt keine Regeln, die mechanifch wiederholt werden; er läfst, fcheinbar aller Selbftthätigkeit entfagend, das innere Wefen des gefchilderten Gegenftandes fich frei und harmonifch entfalten. So tritt in jedem Falle rein und unverhüllt das Gefetz einer wahrhaft organifchen Bildung in die Erfcheinung. Wie wunderbar mannigfach find doch die Grundlinien, auf welchen fich die Compofition aufbaut! Bald bewegt fich diefelbe fortfchreitend auf einer horizontalen Linie, bald läfst fie fich von einem Eirund (Ananias), bald von einem Halbkreife umfchliefsen. Der Held der Handlung nimmt nicht immer die Mitte des Bildes ein, fehr oft wird er an die Seite gerückt. Niemals bleiben wir aber in Zweifel, wo wir die Hauptperfon zu fuchen haben; ftets

weiſs der Künſtler durch treffende Züge ihre Bedeutung hervorzuheben. Er ſtellt ſie für ſich einem drängenden Haufen gegenüber, er läſst die Augen aller



Felix A. Joerdens. del. et sc. Dresden.

Paulus predigt in Athen. Cartonzeichnung. London, Kenſingtonmuſeum.

Theilnehmenden auf den Helden ſich richten, alle ſich dieſem entgegenbewegen. Die Hauptperſon hebt ſich von den Genoſſen durch die Farbe des Gewandes (Weide meine Lämmer) ab, überragt ſie durch Stellung und das gröſsere

Körpermafs (Predigt in Athen). Wenn in der Beftrafung des Ananias Petrus und die Apoftel eine centrale Stellung einnehmen, im Elymascarton dagegen diefer Ehrenplatz dem römifchen Proconful eingeräumt wird, fo ift beides gleich weife erfonnen. Dort übt Petrus das Richteramt in feiner Gemeinde aus, hier tritt Paulus vor dem Tribunal als Vertheidiger auf und mufs dem Gegner gegenüberftehen. Nicht um den feinften Grad lebendiger und erregter durfte Chriftus in der Schlüffelübergabe gefchildert werden, nicht eine Spur leifer durfte der Ton der pathetifchen Leidenfchaft in Paulus (Predigt) anklingen. Dem auferftandenen Chriftus, der das menfchlich fterbliche Wefen bereits abgeftreift hat, ziemt majeftätifche Ruhe; der mächtig aufbraufende, ausgreifende Zorn legt vom Wahrheitseifer des Apoftels das befte Zeugnifs ab. Wer die Gefetze des künftlerifchen Schaffens erkennen will — nur mufs er nicht Recepte der Compofition erwarten — wird in Raffael's Teppichcartons einen unendlich reichen Stoff finden.

Die Cartons offenbaren nicht allein die vollendete perfönliche Reife Raffael's, über welche hinaus keine höhere Entwickelung gedacht werden kann: fie enthüllen auch am deutlichften fein Verhältnifs zur älteren italienifchen Kunft. Drei Männer machen Epoche in der Gefchichte der italienifchen Malerei: Giotto, Mafaccio und Raffael. Mit unzureichenden Mitteln, aber das Ziel klar und feft vor Augen brachte Giotto Leben und Seele in feine Geftalten. Er hauchte ihnen feine Empfindung ein uud liefs fie offen ausfprechen, was er dachte. In Giotto's Werken gewahren wir wieder nach langer Unterbrechung die volle Macht der künftlerifchen Phantafie und erblicken wir den Wiederfchein eines perfönlichen Geiftes. In dem einen und anderen mögen ihn einzelne Zeitgenoffen überlegen fein, in gar manchen Dingen zeigt er die gleiche Dürftigkeit, wie die letzteren. Es hält nicht fchwer empfindliche Mängel aus jedem Bilde Giotto's herauszulefen, den Schnitt der Augen, den Typus der Köpfe, die Zeichnung der Gewänder, die Häufung der Figuren an Stelle ihrer freien Gruppirung, das Uebertreiben des Ausdruckes zu tadeln. Ueberblickt man aber die Summe feiner Thätigkeit, fo erkennt man mit vollkommener Sicherheit, dafs es keinen Beftandtheil des Ideals der italienifchen Renaiffance gibt, welchen nicht Giotto mit Bewufstfein angeftrebt, zu welchem er nicht erfolgreich den Keim gelegt hätte. Diefes Ideal klingt an in der Weife, wie er die Scene ftets anordnet, in der einheitlichen Stimmung, welche er feftzuhalten sich bemüht; es kündigt fich an in der ausdrucksvollen Charakteriftik der Geftalten und in der wunderbar wahren Natürlichkeit aller Bewegungen und Regungen, obfchon der Boden gemeiner Wirklichkeit niemals betreten wird. Wir dürfen wohl glauben, dafs Raffael die Fresken Giotto's in Sta. Croce, die Krone feiner Schöpfungen, nicht unbekannt geblieben find.

Dafs Raffael mit den Werken Mafaccio's, feines anderen Ahnherrn, vertraut war, bezeugt nicht allein Vafari ausdrücklich, dafür bürgen auch unmittelbar die Teppichcartons. Die Abhängigkeit einzelner Geftalten in den letzteren von den Fresken in der florentiner Brancacci-Capelle wurde oft hervorgehoben. So wird der Apoftel Paulus in der Predigt zu Athen auf denfelben Apoftel in dem Bilde der Brancacci-Capelle: »Paulus befucht den gefangenen Petrus« zurück-

geführt. Diese Scene malte zwar Filippino Lippi, hielt sich aber dabei gewiss Masaccio's ältere Schöpfung vor Augen. Nicht minder deutlich ist der Anklang der Figur Pauli in der Bestrafung des Zauberers Elymas an den predigenden Petrus Masaccio's. Die Wendung des Kopfes, der Wurf des Mantels, die Haltung des Armes zeigen eine überraschende Aehnlichkeit. Doch darf man nicht an eine unmittelbare Entlehnung, oder wohl gar an eine mechanische Copie denken. Gerade von dem Apostel Paulus in der Predigt zu Athen besitzt die florentiner Sammlung (Br. 499) den mit Röthel gezeichneten Modellact, welcher uns über die Entstehung der Apostelgestalt vollständig aufklärt. Die Geberde der Ansprache wurde Raffael durch die Handlung vorgeschrieben, die gleichmässige Hebung der beiden Arme ergab sich dann nothwendig aus der Geberde. Die von Masaccio empfangenen Anregungen schliessen die selbständige organische Durchbildung der einzelnen Gestalten bei Raffael nicht aus; jene selbst kann man nicht stark genug betonen. Als Raffael an die Schöpfung der Teppichcartons schritt, tauchte natürlich die lebendige Erinnerung an Masaccio's Fresken und sein Studium derselben in den Jugendjahren empor. Hatte doch Masaccio theilweise dieselben Ereignisse geschildert. Auch in der Brancacci-Capelle steht Christus inmitten seiner Jünger, predigt ein Apostel, heilen Petrus und Johannes den Lahmen an der goldenen Pforte. Hier fand Raffael die gemessene Würde der Apostelgestalten vorgebildet, den kräftigen Typus ihrer Köpfe, den majestätischen Fall ihrer Gewänder. Hier erblickte er die Kunst, die Compositionen weise abzuwägen, die handelnden Personen bis zur feinsten Fingerspitze lebendig zu gestalten, so dass nicht der kleinste Theil ihres Körpers gleichgiltig erscheint, den Widerschein der Action in reicher Mannigfaltigkeit strahlen zu lassen, bereits in Wirksamkeit. Es bedurfte nur einer Steigerung dieser Kunst, keineswegs eines Wechsels ihrer Grundlagen, um die unbedingte Vollendung zu erreichen.

Wie wunderbar Raffael's und Masaccio's Wege verschlungen sind, kann wenigstens an einem Beispiele gewiesen werden. In dem Carton der Heilung des Lahmen verleiht die Gegenüberstellung des Krüppels und der jugendlich schönen Mutter der Schilderung einen grossen Reiz. Dieser ergreifende Contrast ist Raffael's Eigenthum, aber nicht seine ausschliessliche Erfindung. Als Masaccio in der Brancacci-Capelle die Apostel Petrus und Johannes als Almosenspender malte, gab er dem lahmen Bettler eine jugendliche Mutter mit dem Kinde auf dem Arme zum nächsten Nachbar. Noth und Armuth waren nicht im Stande, die Anmuth ihrer Züge zu verderben. Wir haben Mitleid mit dem Krüppel, ihr aber wenden wir eine herzliche Empfindung und warme Theilnahme zu. Wie müsste die Mutter erst in Schönheit strahlen, wie gross wäre ihr Abstand von dem durch die Natur selbst zum Elend verurtheilten Lahmen, wenn die entstellende Verhüllung weggezogen werden könnte! Diesen fruchtbaren Gedanken hat Raffael aufgegriffen. Er liess den Gegensatz zwischen den beiden Gestalten, den Masaccio nur andeutet, ganz und rein sich vollziehen, hob den zwischen Theilnahme und Bewunderung schwankenden Eindruck der jugendlichen Mutter auf, fügte zur Anmuth auch die von Gesundheit strotzende Kraft hinzu und schuf auf diese Art eine der wirkungsvollsten Gruppen in seinem Bilde. So

mag noch mancher von Mafaccio angefchlagene Ton in Raffael's Phantafie einen mächtigen Wiederhall geweckt haben, nur dafs ihn unfer ftumpfer Sinn nicht mehr vernimmt.

Nächft den Stanzen find die Teppichcartons das grofsartigfte Werk, welches Raffael in Rom gefchaffen hat. Ihren Werth gegen einander abzuwägen, mag vermeffen erfcheinen. Feffelt in den vaticanifchen Fresken der Anblick einer ftetig fteigenden Kraft und vermehrt das Hineinragen einer glänzenden Culturwelt unfer Intereffe an denfelben: fo entzückt in den Teppichcartons die vollkommene Freiheit, mit welcher der Künftler, von allen äufseren Rückfichten ungehemmt, auftrat. Hier hatte er mit keinem fpröden Gedankenftoffe zu kämpfen, jede Scene bietet malerifch wirkfame Züge in Fülle da, welche nur auf die rechte Hand harren, um die künftlerifche Vollendung zu empfangen. Kurze Kernfätze der Bibel geben den Leitfaden ab, mit deffen Hilfe die Phantafie die Erzählung weiter fpinnt. Sie hat freien Spielraum, die Seelenftimmungen mannigfach zu geftalten und zu vertiefen, die Leidenfchaften lebendig zu verkörpern, und geniefst dabei den Vortheil, dafs die Gegenftände der Darftellung wohl bekannt, aber nicht durch häufige Wiederholung abgegriffen find. So konnte fich Raffael's fchöpferifche Kraft allfeitig ungehindert bewegen. Defshalb eignen fich auch die Teppichcartons vortrefflich, feine künftlerifche Natur zu enthüllen und insbefondere über fein Verhältnifs zu Michelangelo aufzuklären.

* * *

Man wird Michelangelo's Einflufs auf Raffael erft dann durchfchlagend nennen dürfen, wenn fich derfelbe auch in folchen Werken des jüngeren Künftlers äufsert, welche einen felbftändigen Gedankenkreis fchildern. Der Nachweis, dafs Raffael Michelangelo's Werke im Allgemeinen ftudirt und einzelne Züge derfelben feftgehalten hat, genügt nicht. Eine folche Anlehnung an ältere Meifter lag überhaupt in den Sitten der Renaiffancekünftler. Kein einziger derfelben verfäumte in der Schule der Vorgänger zu lernen und fich auf ihre Schultern zu ftellen. Vor allen befafs aber Raffael eine wunderbare Empfänglichkeit für das Grofse und Neue in den Schöpfungen feiner Genoffen. Auf feinem Wege hatte er fich, wie wir fahen, bereits mit Perugino, Lionardo, Fra Bartolommeo, Sebaftian del Piombo berührt, und war jedem derfelben zu Danke verpflichtet. Unabläfsig zeigte er fich bemüht, feine Kunft zu erweitern und, ohne dafs er den eigenthümlichen Kern feiner Natur verfehrte, neue Formen anzunehmen. Daher ftammen die ftiliftifchen Wandlungen, fo zahlreich wie bei keinem anderen Künftler, daher die überrafchenden Wendungen in den einzelnen Perioden feiner Entwickelung. Als ob er niemals eine andere Weife gekannt hätte, fo frifch erfcheint in jedem Falle feine Auffaffung, fo vollftändig lebt er fich ftets in die neue Formenwelt ein. Steht es anders mit dem Einflufse Michelangelo's? Dient er auch nur als Staffel für Raffael, damit diefer die Höhe der perfönlichen Ausbildung ficherer erklimme, oder bezwang der gewaltige Meifter fogar Raffael's Natur, dafs diefe fich vor ihm beugen, ihr felbftftändiges Wefen aufgeben mufste? Die Prüfung der Teppichcartons kann allein

die Frage löfen. Nicht die Einzelgeftalten, welche mit Michelangelo's Figuren gleichnamig find, wie Jehova, Propheten und Sibyllen dürfen zur Entfcheidung aufgerufen werden. Mit der ftofflichen Anregung war felbftverftändlich die Rückficht auf die gleichzeitig gegebenen Formen verknüpft. Raffael verfuchte fich das eine und andere Mal in Michelangelo's Bahnen. Diefe Folgerung allein kann aus den Jehova- und Prophetenbildern gezogen werden; fie fällt keineswegs zufammen mit der Behauptung, dafs Michelangelo den jüngeren Meifter zu dauerndem Verlaffen der urfprünglichen Geleife bewogen habe. Offenbarte doch Raffael felbft in den Nachbildungen michelangelesker Typen eine grofse Freiheit und das vollkommene Bewufstfein, was feiner Natur fromme und wo feine wahre Stärke liege. Das gilt fowohl von den Propheten und den Sibyllen in Sta. Maria della pace, wie von dem miniaturartig fein ausgeführten, nur in der Färbung wenig anfprechenden kleinen Gemälde in der Galerie Pitti, welches die V i f i o n E z e c h i e l s: Gottvater auf den drei Evangeliftenthieren thronend und vom Matthäusengel angebetet, darftellt. Für die Anordnung der beiden kleineren Engel, welche Jehova's Arme ftützen, war Michelangelo's Beifpiel mafsgebend. Welchen Infpirationen aber Raffael bei der Bildung Jehova's folgte, verrathen Vafari's Worte: Raffael malte Chriftum (d. h. Jehova) nach Art des Jupiter. In der That gehen auch die Züge der Hauptgeftalt auf den antiken Göttertypus zurück.

Zu welchen Schlüffen geben uns nun die Raffaelifchen Cartons das Recht? Die nach ihnen gewirkten Teppiche waren beftimmt, denfelben Raum zu fchmücken, in welchem Michelangelo wenige Jahre zuvor die Decke gemalt hatte, fie ergänzten und vollendeten den von ihm gefchaffenen Bilderkreis. Sollte Raffael nicht gerade hier die befondere Einwirkung Michelangelo's erfahren und zum Wettftreit den ftärkften Anreiz empfunden haben? Zunächft zeigen fich freilich nur Verfchiedenheiten. In der Wahl der Kopftypen, der Körpermafse ging Raffael feinen eigenen Weg. Nach einem Lieblingsmodell, fo fcheint es, bildete Raffael die Frauenköpfe, kenntlich an der breiten Nafenwurzel, dem dadurch erweiterten Abftand der Augen, welche länglich gefchnitten und von ftarken Brauen befchattet find, an der leife vortretenden Oberlippe und dem kräftig gezeichneten Kinn. In den männlichen Figuren tritt die Erinnerung an die gedrungenen Körper ächter Römer an den Tag. Raffael's Geftalten können auch aufserhalb feiner Phantafie leben, während die Männer und Frauen Michelangelo's deffen fchöpferifchem Geifte ausfchliefslich das Dafein danken. In einem Punkte nähern fich aber die beiden Meifter einander in überrafchender Weife. Die Deckenbilder und Cartons ftimmen gleichmäfsig die erhöhte Tonart an, in welcher allein die wahre Poefie fich auszufprechen vermag; fie führen uns bei aller Wahrhaftigkeit der Schilderung in eine felbftändige Welt, wo Leidenfchaften und Empfindungen in ungetrübter Macht und Reinheit, alle Formen und Linien fich bedingungslos unterwerfend, walten. Diefes Ziel wird durch die vollkommenen Charaktere der handelnden Perfonen erreicht, vollkommen nach zwei Seiten: Die Leidenfchaft oder Empfindung ift ihr Lebensprinzip, das von innen aus alle Theile der Geftalt durchdringt und keine Theilung duldet; die äufseren Formen aber wollen nicht durch Gröfse

und Schönheit allein gelten, fondern auch durch den Ausdruck bedeutend erfcheinen. An ihnen ift nicht nur das Eine und Andere wefentlich; alle Glieder, alle Linien dienen ausfchliefslich als Organe des inneren Lebens. So hat Paulus in den Cartons nicht für einen Augenblick die Maske des Redners angenommen; er ift vielmehr die reine Verkörperung des Redners, und alles an ihm, die Arme, die Hände bis zu den Fingerfpitzen redet mit. So ift Noah an der Decke der wirkliche Schläfer und an Adam erwachen gleichmäfsig alle Glieder aus dem dumpfen Dafein in das Leben. Nur die unbedingte Herrfchaft über die Formenwelt verbunden mit einer fchöpferifchen Anfchauung des Seelenlebens vermochte fo ideale und dennoch bis zur feinften Fafer wirkliche Wefen hervorzurufen. Michelangelo ging in diefen Schilderungen voran. Wenn Raffael in den Teppichcartons zu der gleichen Höhe fich emporfchwang, fo dürfen wir nicht einfach fagen: er kam dem älteren Meifter nach, fondern müffen bekennen, dafs er ihm folgte, dafs es Michelangelo's Beifpiel war, welches Raffael zu folchem Wetteifer anfpornte und idealen Charakterfchilderungen, dem heroifchen Stile, entfchiedener als je zuvor fich zuneigen liefs. Hier alfo offenbart fich ein lebendiges Wechfelverhältnifs zwifchen den beiden Meiftern, und erfcheint Michelangelo's Einflufs in Wahrheit wirkfam. In demfelben Augenblicke aber in welchem wir denfelben erkennen, tritt auch, was die beiden Männer fcheidet und als urfprünglicher Naturgegenfatz aufgefafst werden mufs, hell und fcharf zu Tage. Michelangelo genügt für die Verkörperung feiner Gedanken die Einzelgeftalt und die Gruppe. Selbft umfangreiche Compofitionen, z. B. die Sündfluth, zerfallen in lofe zufammenhängende Gruppen. Darin zeigt fich die Kraft des plaftifchen Zuges in Michelangelo's Wefen. In Raffael dagegen überwiegt die Luft und Freude am Erzählen. Er fieht alle Scenen, die er darzuftellen hat, in ihrem dramatifchen Verlaufe; neben der Kataftrophe werden in feiner Phantafie auch die Vorgänge, welche fie einleiteten, und ihre Folgen lebendig. Die Handlung breitet fich aus, die Stufen derfelben greifen unmittelbar in einander, die einzelnen Gruppen verflechten fich untrennbar. Diefe dramatifche Kraft hat Raffael niemals fo reich und glänzend entfaltet, wie in den Teppichcartons, und fo hat denn das Studium Michelangelo's fchliefslich doch nur dazu gedient, in ihm die eigene Natur zu vollendeter Reife zu bringen. Wie viel mächtiger wäre aber noch der Eindruck des Werkes, wenn es Raffael vergönnt gewefen wäre, die Cartons in der Weife auszuführen, für welche fie ihrer ganzen Anlage nach am beften fich eigneten! In den Entwürfen mufste er namentlich auf die feinere Durchbildung des Colorits verzichten; die nach den Cartons gewirkten Teppiche konnten unmöglich die Zeichnung in ihrer urfprünglichen Reinheit wiedergeben; als Fresken hätten wir diefe Compofitionen an den unteren Wänden der Sixtinifchen Kapelle fchauen müffen, dann hätte fich ihre Wirkung verdoppelt. Je feltener fich Schatten auf Raffael's Bahn legen, defto bitterer empfinden wir es, dafs die höfifche Prunkliebe Leo's X. gerade das reiffte Werk des Künftlers dem flandrifchen Weber als Vorlage auslieferte.

* * *

Zwei Jahre hatte Raffael an den Cartons gearbeitet. Wenn er während diefer Zeit auch Staffeleibilder malte, was er gewifs fchon zu feiner Erholung und um fich das Auge frifch zu erhalten that, fo wird er einzelne, an das Hauptwerk erinnernde Züge unwillkürlich eingeflochten haben. Muftert man die Reihe der fpäteren Tafelbilder, fo findet man vornehmlich in einem Werke diefelben grofs gedachten Charaktere, die gleiche, alle Formen und Linien durchdringende Kraft der Empfindung, welche in den Cartons bewundert wurde — in der Sixtinifchen Madonna. Das Bild wird gewöhnlich in die letzten Lebensjahre Raffael's verfetzt. Der Gedanke ift fo anmuthend, dafs Raffael mit der herrlichften Madonnenfchilderung feine Wirkfamkeit fchlofs, und auf der anderen Seite erfcheint die Annahme, Raffael habe nach der Sixtinifchen Madonna noch mehrere, an Werth viel geringere Madonnenbilder gemalt, dem Lieblingsglauben von der geraden Entwickelungslinie des Künftlers widerftrebend. Dennoch mufs aus guten Gründen die Schöpfung der Sixtinifchen Madonna mehrere Jahre früher (in runder Zahl 1515) angenommen werden. Sie ift unzweifelhaft ein durchaus eigenhändiges Werk Raffael's. In den letzten Lebensjahren war er aber mit Aemtern und Arbeiten fo fehr überhäuft, dafs er die Ausführung der Bilder regelmäfsig feinen Schülern übergeben mufste. Selbft bei Beftellungen der vornehmften und mächtigften Herren verfuhr er nicht anders. Ift es da wahrfcheinlich, dafs er nur zu Gunften eines ferngelegenen, ihm ganz gleichgültigen Klofters eine Ausnahme machte? Mit grofser Sicherheit wurde ferner in dem Kopfe der Sixtinifchen Madonna eine enge Verwandtfchaft mit der Donna velata erkannt, nach welcher Raffael auch die Magdalena in dem Cäcilienbilde gezeichnet hatte. Dadurch treten die drei Gemälde in eine engere Beziehung zu einander. Die Benutzung deffelben Modells, das in der Sixtinifchen Madonna in jugendlicher Verklärung ftrahlt, läfst es wenigftens nicht unglaublich erfcheinen, dafs die drei Bilder auch zeitlich fich nahe rücken. Der Leinwandgrund, auf welchem die Sixtinifche Madonna gemalt ift, hat, weil er von Raffael felten gebraucht wurde, grofse Aufmerkfamkeit erregt und fogar zu der wunderlichen Meinung geführt, das Bild fei urfprünglich für eine Kirchenfahne beftimmt gewefen. In den letzten Lebensjahren malte Raffael allerdings nicht auf Leinwand; es gab aber eine Zeit, in welcher er mit offenbarer Vorliebe den Leinwandgrund benützte. Das war das Jahr 1515. Aufser der Donna velata zeigt ihn das Porträt Caftiglione's im Louvre und das neu entdeckte Bildnifs Giuliano's im Befitze der verftorbenen Grofsfürftin Marie von Rufsland. Die beiden letzten Bilder find bekanntlich vor dem Jahre 1516 entftanden. Diefe Zeitgrenze dürfte auch für die Sixtinifche Madonna gelten, zumal fie in technifcher Hinficht die vollkommenfte Uebereinftimmung mit den beiden Porträten offenbart. An der Sixtinifchen Madonna find die Farben mit breitem Pinfel fo dünn aufgetragen, dafs das Gemälde gegen das Licht gefehen transparent erfcheint; alle fchweren dumpfen Schatten werden vermieden, in der Carnation die faft ganz weifsen Lichter durch helle gelbe Mitteltöne mit feingrauen Schatten verbunden. Das gleiche Verfahren wird an den beiden Porträten beobachtet. Der Entdecker des echten Giuliano hebt fogar ausdrücklich die gleiche Behandlung der Hände hier mit den Händen des Papftes auf dem Bilde der Sixtinifchen

Madonna hervor. Mit noch gröfserem Nachdrucke darf man die gleiche Pinfelführung in der Malerei der Gewänder auf dem Porträte Caftiglione's und dem Madonnenbilde verfichern.

Vafari erwähnt das Bild ohne nähere Angabe der Zeit feiner Entftehung ganz kurz: »Raffael machte für die fchwarzen Mönche (Benedictiner) von S. Sifto in Piacenza die Tafel für den Hauptaltar, darin unfere liebe Frau mit dem heiligen Sixtus und der heiligen Barbara; ein wahrhaft feltenes, ja einziges Werk«. In der Klofterkirche von S. Sifto blieb das Bild unberührt bis zum Jahre 1753. Durch Vermittlung des Bolognefer Malers Giovannini, der über den Zuftand des Gemäldes einen genauen Bericht niederfchrieb, wurde es für den König Auguft III. von Polen erworben und 1754 in der Dresdener Galerie aufgeftellt.

Die Sixtinifche Madonna fchliefst fich in der Compofition am nächften der Madonna di Foligno an. Die Mutter, das Chriftkind im Arme, erfcheint über den Wolken von Engeln umgeben und von Heiligen verehrt. Jedesmal fchuf Raffael, wie es die kirchliche Beftimmung der beiden Werke mit fich brachte, ein Andachtsbild und verlieh der Schilderung die Natur einer Vifion. Doch fafste er in der Sixtinifchen Madonna, und darauf übten gewifs die Teppichcartons einen entfcheidenden Einflufs, die Aufgabe ungleich grofsartiger. Wie er die äufseren Maafse des Bildes fteigerte, fo vertiefte er auch die Charaktere und lieh der Vifion einen viel reineren Ausdruck. Es war kein neuer Gedanke, die Scene fo darzuftellen, als ob fie bisher den Augen des Befchauers verhüllt gewefen und erft jetzt durch Oeffnung des Vorhanges fichtbar geworden fei. Auch auf dem Teppich der Krönung Mariae ziehen zwei Engel den Vorhang zurück. Aber wirkfamer konnte die plötzliche Offenbarung eines bis dahin verborgenen Geheimnifses nicht vor die Augen gebracht werden, als es durch diefes einfache Mittel gefchieht. Die Madonna thront nicht auf den Wolken, fondern fchwebt gleichfam aus der Tiefe des Himmelsraumes vorfchreitend auf denfelben.

In dem Augenblicke, wo in dem Chriftkind feine göttliche Natur dämmert und auch die Madonna ihrer hohen Sendung inne wird, müffen die menfchlichen Empfindungen zurücktreten. Das in früheren Schilderungen fo feftgefchlungene Band zwifchen Mutter und Kind lockert fich. Wohl hat fich Chriftus behaglich in den Armen der Madonna zurechtgefetzt, den linken Arm bequem auf den Unterfchenkel geftützt. Diefen natürlichen Zug mochte Raffael nicht miffen. Sonft aber herrfcht kein engerer Zufammenhang zwifchen Mutter und Kind. Wie diefe Auffaffung dem vifionären Charakter des Bildes beffer entfpricht, als die lieblich heitere Darftellung in der Madonna di Foligno, fo bekundet auch die Behandlung des Hintergrundes die weife Kunft des Meifters, felbft in untergeordneten Dingen die Stimmung feftzuhalten. Der ganze Himmel erfcheint wie überfäet von kleinen Engelsköpfen, die fich zwifchen den Wolken verlieren und den Eindruck des Traumhaften verftärken. Kein Donator vertritt die gläubige Gemeinde, keine reale Landfchaft breitet fich zu Füfsen der himmlifchen Geftalten aus. Nur der ehrwürdige Papft Sixtus und die anmuthige Barbara, deren Wahrzeichen, der Thurm, hinter dem Vorhange fichtbar wird, knieen auf Wolkenfchichten zu Seiten der Madonna. Unten aber wird die Bildfläche durch eine Leifte gefchloffen, auf welcher die Tiara des Papftes ruht und auf welche

die beiden geflügelten Engelknaben ihre Arme ſtützen. Auch für dieſe findet ſich in der Madonna di Foligno eine verwandte Geſtalt: der Engel mit der Schrifttafel. Während aber der letztere in einer ceremoniellen Haltung, von der himmliſchen Gruppe ganz losgelöſt, beharrt, fügen ſich die Engel in der Sixtiniſchen Madonna der Viſion enge ein. Sie ſind aus dem groſsen Engelsreigen herausgetreten, um ſich den Vorgang näher anzuſehen und blicken mit munterer Neugierde, ſo recht nach Kinderart, zu Chriſtus empor. Sie löſen gleichzeitig die Spannung, in welche das Pathos der Hauptgeſtalten den Beſchauer verſetzt. Aus dieſem Grunde, weil ſie die Scene ſo unübertrefflich abrunden, können wir die beiden Knaben nicht für eine nachträgliche Correctur des Künſtlers halten. Sie ſind allerdings auf den fertigen Wolkengrund gemalt; daraus zu ſchlieſsen, daſs Raffael urſprünglich an ihre Darſtellung gar nicht gedacht hätte, erſcheint keineswegs nothwendig. Auch techniſche Rückſichten können dazu den Anlaſs gegeben haben.

Die beiden Engelknaben, Ideale naiver Schalkhaftigkeit, und die Madonna mit dem Chriſtkinde, unnahbar ernſt und feierlich in ihrem Weſen, mit ihren groſsen Augen die Welt umfaſſend, nehmen in der Regel alles Intereſſe vollſtändig gefangen. Doch verdienen auch die beiden Heiligengeſtalten eingehende Betrachtung. In Geſchlecht und Alter, in Ausdruck und Bewegung einander entgegengeſetzt, ergänzen ſie ſich gegenſeitig auf das beſte und können gar nicht die eine ohne die andere Geſtalt gedacht werden. Beide müſſen mit der auſserhalb des Bildes gedachten Gemeinde in Zuſammenhang gebracht werden. Der Gnade der Madonna empfiehlt ſie der andächtig fromme Sixtus, das freudige Entzücken der Gläubigen ſcheint in dem anmuthigen Geſichte der heiligen Barbara wieder. Daſs die Figur des Papſtes als ein wahres Wunderwerk der Malerei zu preiſen ſei, in der ausgeſtreckten Hand, in der Modellirung des goldgeſtickten Gewandes die vollendete techniſche Kunſt ſich zeige, iſt allgemein anerkannt. Gegen die heilige Barbara verhält ſich das Urtheil ſpröde. Die Urſache liegt überwiegend in der ſchlechten Erhaltung gerade dieſes Kopfes, deſſen urſprünglicher Ausdruck jetzt nur noch mühſam errathen werden kann.

Kein Gemälde alter Zeit hat ſo viel begeiſterte Herzensergieſsungen wachgerufen wie die Sixtiniſche Madonna. Goethe's ſchöner Spruch wird ſtets gegenwärtig ſein, wenn ſich der Blick zur Sixtiniſchen Madonna emporichtet:

Der Mütter Urbild, Königin der Frauen
Ein Wunderpinſel hat ſie ausgedrückt.
Ihr beugt ein Mann, mit liebevollem Grauen,
Ein Weib die Knie', in Demuth ſtill entzückt.

Der Umſtand, daſs bis jetzt keine Skizze, keine Handzeichnung zur Sixtiniſchen Madonna nachgewieſen werden konnte, die Röthelvorzeichnung auf der Leinwand ſelbſt dem Künſtler vielleicht als Vorbereitung genügte, hat den Glauben in romantiſchen Kreiſen geweckt, als ob eine unmittelbare Offenbarung Raffael's Geiſt erfüllt und in ganz ungewöhnlicher Weiſe ſeine Hand geleitet hätte. Um ſo nachdrücklicher muſs der Forſcher dem Bilde ſeinen feſten, natürlichen Platz unter den Werken Raffael's anweiſen.

XI.

Raffael's letzte Lebensjahre.

»Raffael beſchäftigte ſtets eine gar gewaltige Zahl von Künſtlern, und wenn er von ſeinem Hauſe nach dem Vatican gieng, dann umgaben ihn wohl an fünfzig Maler, alle gut und tüchtig, die ihn durch ihr Geleite ehren wollten. Er lebte überhaupt wie ein Fürſt und nicht wie ein Künſtler«. Mit dieſem Bilde ſchlieſst Vaſari die Biographie unſeres Helden. Die Farben ſind glänzend aber nicht unwahr aufgetragen. Nur die Behauptung, welche Vaſari hinzufügt, Raffael's bezaubernder Natur wäre es gelungen, aus der Bruſt der Kunſtgenoſſen allen Neid und jeden gemeinen Gedanken zu bannen, wird durch die Berichte von Mitlebenden widerlegt. In der Hauptſache erſcheint Vaſari's Schilderung zutreffend. Nach Bramante's Tode, ſeit dem Weggange Michelangelo's nahm Raffael eine herrſchende Stellung in der römiſchen Kunſtwelt ein. Seine Thätigkeit umfaſst alle Zweige der bildenden Kunſt; auf dem Gebiete der Architektur tritt er Bramante's Erbſchaft an; für den Papſt, für die Glieder des Hauſes Medici und des päpſtlichen Hofes entwirft er Baupläne; er ſteht befreundeten Bildhauern hilfreich zur Seite und giebt Kupferſtechern Ziel und Richtung an.

So wenig begrenzt ſeine Arbeitskraft auch war und ſo groſs die Zahl ſeiner Schüler, ſie reichte doch nicht aus für die Summe der ausgedehnten maleriſchen Werke, die er gleichzeitig in Angriff nahm, und genügte vollends nicht für die Menge von Beſtellungen, welche ihm von allen Seiten zuſtrömten. Selbſt Fürſten warben um ſeine Gunſt und legten ihren Geſandten gar dringend an das Herz, Raffael's guten Willen zu gewinnen. Von Jahr zu Jahr wuchs ſein Ruhm und ſteigerte ſich der Umfang ſeines Wirkens, ſodaſs er zuletzt als die beinahe allein leitende Kraft im römiſchen Kunſtleben begrüſst werden durfte. Reich wogte daſſelbe und ſtrahlte in üppigem Glanze; der Durchſchnittswerth der Leiſtungen hob ſich Dank dem Einfluſs Raffael's in überraſchender Weiſe. Von ſeinen Schülern hat in ſpäteren Jahren, als ſie ſelbſtändig arbeiteten, kaum einer wieder ſo bedeutende Schöpfungen hervorgebracht. Aber die einzelnen Werke des Meiſters muſsten für ſeine vornehme Stellung und ſeinen Weltruhm büſsen. Es fehlt jetzt meiſtentheils der perſönliche Hauch, welchen die früheren Gemälde in ſo bezaubernder Friſche ausathmen und welchen auch die beſtunterwieſene dritte Hand ihnen nicht verleihen konnte. Gezwungen, die Mitwirkung der

Schüler anzurufen, ihren Antheil an der Ausführung immer mehr zu vergröfsern, hat er fich in vielen Fällen nur auf die allgemeine Anleitung und Auffıcht befchränkt. Wir erkennen wohl immer feine Gedanken, müffen fie aber nur gar zu oft in grober Schrift lefen. Das Intereffe an dem Manne, wie er ftetig wächft und allfeitig fich entwickelt, bleibt in voller Kraft, ja es fteigert fich, wenn möglich, noch bei der Betrachtung der letzten Lebensjahre Raffael's. Auf die lautere Freude aber an den Einzelwerken mufs man in vielen Fällen verzichten.

Das wichtigfte Ereignifs in Raffael's fpäterem Kunftleben war die Uebernahme der Bauführung am St. Petersdom nach Bramante's Tode. Er felbft gab in dem Briefe an feinen Oheim Simone Ciarla (1. Juli 1514) darüber folgende nähere Kunde: »Ich kann gar nicht mehr an einem anderen Orte leben als in Rom, aus Liebe zu dem Bau von St. Peter, indem ich an demfelben an Bramante's Stelle getreten bin. Welcher Ort auf Erden wäre aber auch würdiger als Rom und welches Unternehmen edler als der Petersbau. Denn der ift der erfte Tempel der Welt und der gröfste Bau, den man jemals gefehen hat. Er wird mehr als eine Million in Gold koften, und Ihr müfst wiffen, dafs der Papft befchloffen hat, jährlich 60,000 Ducaten für diefen Bau auszugeben und dafs er an nichts anderes denkt. Er hat mir zum Genoffen einen äufserft erfahrenen, über achtzig Jahre alten Mönch gegeben. Denn der Papft fah, dafs diefer nur noch kurz zu leben habe, und da hat fich Seine Heiligkeit entfchloffen, ihn mir zum Genoffen zu geben, damit ich von ihm lernen könnte, wenn er vielleicht ein fchönes Geheimnifs in der Architektur befitzt, und dadurch immer vollkommener in der Baukunft würde. Er heifst Fra Giocondo. Und täglich läfst uns der Papft rufen und unterhält fich ein Stück mit uns über diefen Bau.«

Vom 1. April 1514 an wird Raffael in den Rechnungen der Baukaffe von St. Peter mit dem Jahresgehalte von 700 Ducaten geführt. Die officielle Ernennung zum Dombaumeifter erfolgte am 1. Auguft durch ein päpftliches Breve:

»Indem Du aufser der Kunft der Malerei, in welcher alle Menfchen deine Verdienfte kennen, auch in der Baukunft von dem Architekten Bramante bift fo hoch gehalten worden, dafs er auf feinem Sterbebette meinte, es könne Dir der von ihm begonnene Bau des Tempels des Apoftelfürften mit Fug übertragen werden, und da Du diefes auch in fo gefchickter Weife und fattfam durch die Vollendung des Modells, welches noch ausftand, und durch den über das ganze Werk vorgelegten Plan beftätigt haft: alfo ernennen Wir, die Wir keinen gröfseren Wunfch haben, als dafs diefer Tempel mit der gröfsten Pracht und Schnelligkeit errichtet werde, Dich zum Baumeifter mit dem Gehalte von 700 Goldgulden, zahlbar alljährlich durch die Verwalter der für den Bau ausgefetzten Gelder.«

Die Ehre der Bauleitung an St. Peter theilte Raffael zunächft, wie man vermuthen mufs, mit noch zwei Männern, mit dem bereits erwähnten Giocondo und mit Giuliano da San Gallo. Der letztere erfcheint fogar etwas früher als die beiden anderen Genoffen an dem Werke betheiligt. Er wird feit dem erften Januar 1514 in den Baurechnungen geführt, alfo zu einer Zeit, als Bramante († 11. März 1514), freilich durch hohes Alter und Gicht geplagt, noch lebte. Die Abnahme der Kraft Bramante's mag dann die Urfache gewefen fein, dafs ihm ein Gehülfe beigegeben wurde, wunderbarer Weife in der Perfon feines alten Gegners, Giuliano. Erwägt

man die Vergangenheit der drei Männer, welche dem Baue gemeinfam vorftanden, fo möchte man muthmafsen, dafs die geringere Arbeitslaft Raffael zufiel. Fra Giocondo reiht fich den glänzendften Perfönlichkeiten der Renaiffance würdig an, zählt zu den univerfellften Männern des Jahrhunderts. Als die Bibliothek alles Wiffenswürdigen aus alten und neuen Zeiten wird er gepriefen; er ift einer der beften Gräciften, er fammelt Infchriften und commentirt Cäfar's Kriegszüge, befitzt hervorragende hydraulifche und botanifche Kenntniffe und führt in feiner Vaterftadt Verona, in Venedig und in Paris — denn auch die Wanderluft der alten Humaniften hat fich auf ihn vererbt — bedeutende Bauten aus. Giuliano da San Gallo aber durfte gleichfalls auf viele Jahrzehnte fruchtbarer Thätigkeit in der Architektur zurückblicken, und feine Werke in Florenz, Prato und Loreto als Ruhmestitel geltend machen. Seine einflufsreiche Mitwirkung an dem Plane Julius' II, die Peterskirche von Grund an neu zu bauen, ift bekannt genug. Da hätte es nicht Wunder nehmen können, wenn Raffael das ihm übertragene Amt nicht allzufchwer nahm. Seinem Sinne aber entfprach diefes keineswegs. Aus dem Briefe, welchen er bald nach feiner Beftallung an den Grafen Caftiglione richtete, entnehmen wir folgende bezeichnende Stelle: »Unfer Herr hat mir, indem er mir eine Ehre erwies, eine grofse Laft auf die Schulter geladen. Das ift die Sorge um den Bau von St. Peter. Ich hoffe wohl, nicht zu unterliegen, um fo mehr, als das Modell, das ich davon gemacht, Seiner Heiligkeit gefällt und von vielen fchönen Geiftern gelobt wird. Ich erhebe mich aber mit meinen Gedanken viel höher. Ich möchte die fchönen Formen der antiken Gebäude finden, weifs aber nicht, ob es nicht ein Icarusflug fein wird. Grofses Licht darin giebt mir Vitruv, doch nicht fo viel, dafs es genügt.« Auch äufsere Umftände zwangen ihn, feine Kräfte für das Werk zu fammeln und ftärker zu fpannen. Fra Giocondo ftarb bereits im Sommer 1515, und Giuliano, durch Alter und Krankheit gebrochen, legte am 1. Juli 1515 fein Amt nieder und kehrte nach Florenz zurück. So blieb die Leitung des Baues Raffael allein anvertraut. Erft im Jahre 1517 wurde ihm auf feinen Wunfch ein neuer Gehilfe in der Perfon des jüngeren Antonio da San Gallo beigegeben, der ein Jahr fpäter (Mai 1518) im Gehalte Raffael gleichgeftellt wurde, ohne aber die gleiche Macht zu gewinnen.

Woher ftammen Raffael's Baukenntniffe? Einen Fingerzeig über feinen Lehrgang giebt Vafari an der Stelle, wo er über Raffael's nahen Umgang mit Baccio d'Agnolo in Florenz berichtet. Aus den Namen der Männer, welche fich in Baccio's Werkftatt zur Winterzeit häufig am Abend zu verfammeln pflegten, dürfen wir fchliefsen, dafs die architektonifchen Dinge einen Hauptgegenftand der Unterhaltung abgaben. Verbinden wir damit die Thatfache, das zwifchen Baccio's Bauten (Pal. Bartolini in Florenz) und dem Raffael'fchen Palaftftile eine unläugbare Verwandtfchaft waltet, fo befitzen wir in jenen Zufammenkünften vielleicht die erfte Quelle der Baukenntniffe Raffael's. Von ungleich gröfserer Wichtigkeit war dann die fechsjährige Genoffenfchaft Bramante's in Rom. Nicht allein das Zeugnifs des letzteren auf dem Todtenbette, auch Raffael's architektonifche Hintergründe in den vaticanifchen Fresken belehren uns über den engen Anfchlufs des jüngeren Künftlers an den alten Meifter. Wird doch die Zeichnung der Tempelhalle in der Schule von Athen unmittelbar auf Bramante zurückgeführt. Raffael zeigt fich

aber nicht allein wunderbar empfänglich für Bramante's Baugedanken, auch an Proben felbftthätigen Schaffens läfst er es nicht fehlen. Der Tempel auf dem Bilde Heliodor's erfreut durch die fchöne Gliederung der Räume, die in den Tapeten gefchilderten Bauten offenbaren eine Fülle glücklich erfundener Formen. Um ganz feft zu ftehen, geht auch Raffael auf das Mufterbuch zurück, aus welchem alle römifchen Architekten des fechzehnten Jahrhunderts die reichfte Belehrung holten, und ftudirt fleifsig das Pantheon. Zwei Federzeichnungen in der florentiner Sammlung, die eine den Porticus, die andere das Innere der »Ritonda« darftellend, gewähren einen guten Einblick in feinen Eifer zu lernen, und das Werk, in welchem die Hochrenaiffance das Ideal der grofsen Verhältniffe und Mafse, wie der Schmuckglieder an Thüren, Fenftern und Wänden verehrte, vollftändig zu bemeiftern.

Zu anderen Zeiten hätte man vielleicht folche Vorbereitung nicht genügend gefunden, um an die Spitze eines fo grofsen und kühnen Baues wie St. Peter zu treten. Das Jahrhundert der Renaiffance kannte zum Glücke nicht die Einfchachtelung der Menfchen in ftreng abgefonderte Fächer. Weitumfaffend waren die Kräfte und univerfell die Bildung. Im Eingange zur Biographie Baccio d'Agnolo's hat Vafari ganz im Sinne der Renaiffance die Wechfelwirkung der Künfte betont und, wie weit das Thor der Architektur dem Maler und Bildhauer offen ftehe, mit ftolzen Worten hervorgehoben. Raffael trat wie fo viele andere bedeutende Maler in das Thor; denn in feiner künftlerifchen Erziehung war der Erwerb eines architektonifch ausgebildeten Sinnes felbftverftändlich eingefchloffen.

Mehrere Umftände begünftigten den leichten Uebergang in Baukreife. Nach dem ganzen Wefen der Renaiffance-Architektur, welche im Gegenfatz zur Gothik jeden Bau einheitlich zufammenfafste und in fchönen Verhältniffen fich mit Vorliebe bewegte, wurde auf den Plan und Rifs nothwendig der Hauptnachdruck gelegt. So konnte auch die nicht ganz fachmäfsig gefchulte Phantafie ihre Kraft und ihren Reichthum erproben. Wir erfehen aus den zahlreichen architektonifchen Handzeichnungen, mit welcher Wonne die Renaiffancekünftler freien architektonifchen Entwürfen fich hingaben, und dafs fie für ihre Schaffensluft kaum eine Grenze fanden. Stellten fich bei diefem Ueberfliegen der Phantafie technifche Schwierigkeiten ein, fo half die ganz allgemeine Gewöhnung, von jedem Baue vorläufig ein Holzmodell herzuftellen, erfolgreich nach. Auf dem Wege des Verfuches wurden die Gefetze gefunden, welche theoretifch zu berechnen der Künftler nicht gelernt hatte. Das Uebrige thaten die Werkmeifter, erfahrene, im Handwerk tüchtige Männer, welchen die Ausführung des Baues wefentlich in die Hände gelegt war. Einen folchen wackeren Werkmeifter hatte auch Raffael zur Seite, den Giuliano Leno, welcher bereits bei Lebzeiten Bramante's am Petersbau befchäftigt gewefen, einen Mann, „beffer im Ausführen der Zeichnungen und des Willens Anderer, als im Entwerfen eigener Pläne.“

* *
*

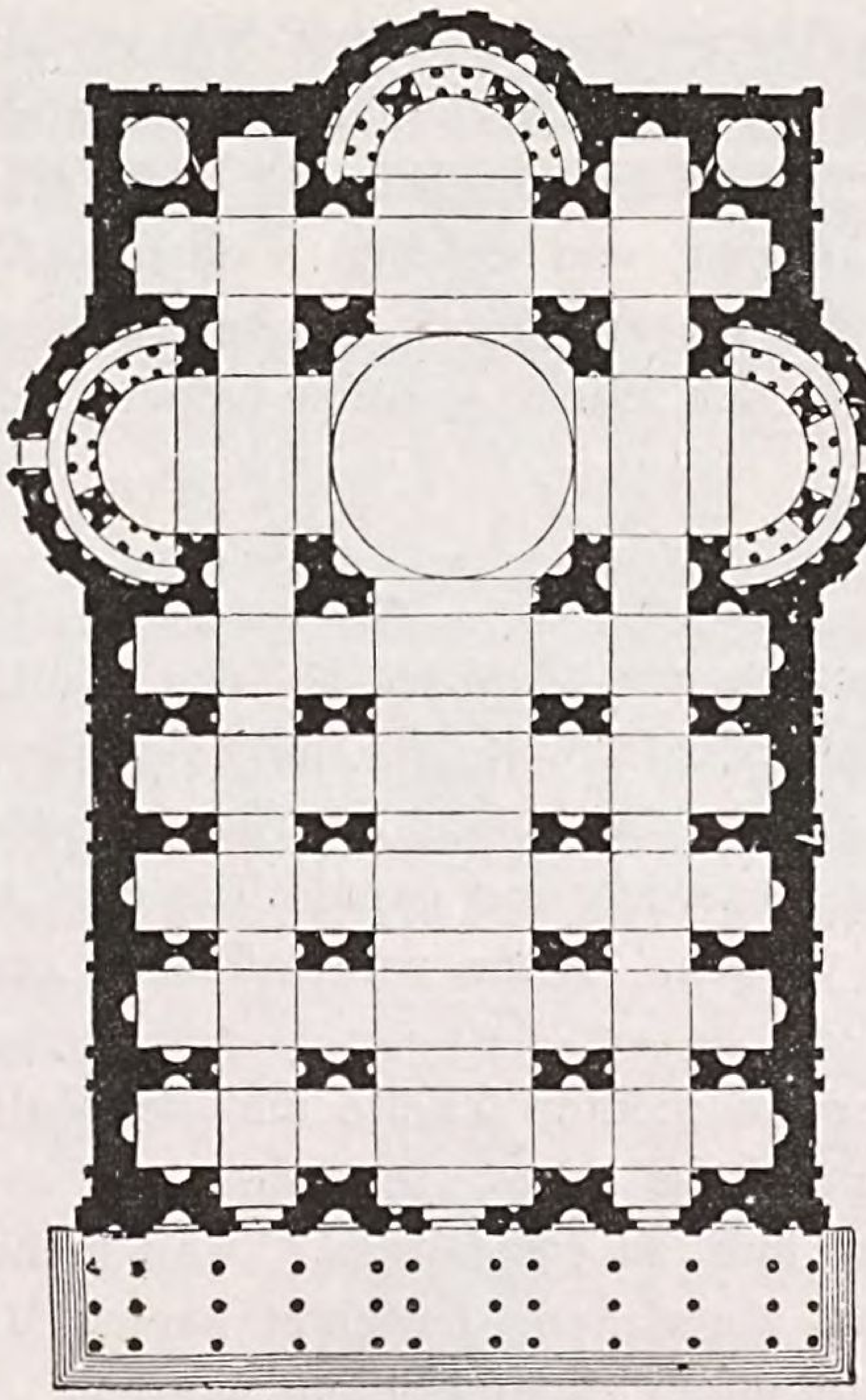
Die Baumeifter von St. Peter führten ein Doppelleben. Grofsartige Pläne bewegen ihre Phantafie, wunderbare Werke erblicken fie im Traume; fo frei und kühn hatte noch niemals die Kunft auftreten dürfen. Am wirklichen Bau aber

müffen fie fich mit verhältnifsmäfsig kleinen Abfchlagsfummen auf ihre idealen Entwürfe genügen laffen. Denn leider fallen auch an St. Peter die Abfichten mit dem wirklich Erreichten keineswegs zufammen und find gerade die fchönften Pläne unausgeführt geblieben. Die Schilderung der Ideale des Baues von St. Peter, wie fie von Bramante an den gröfsten Künftlern des Jahrhunderts vorfchwebten, geht neben der Erzählung der realen Baugefchichte felbftändig einher; wo fie in einander greifen, offenbart fich beinahe immer ein fchroffer Gegenfatz zwifchen der harten Wirklichkeit und dem gegen jede Schranke ankämpfenden Schöpferdrange der Künftler. Wir danken dem glücklichen Forfchertriebe mehrerer Architekten in den jüngften Tagen den geficherten Befitz eines wahren Schatzes von Plänen und Entwürfen für die Peterskirche; insbefondere vermögen wir jetzt, an der Hand der wichtigen Entdeckungen Geymüller's, Bramante's Antheil an dem Werke und feine hervorragende künftlerifche Bedeutung zu würdigen. Wir wiffen, was Bramante wollte; wir kennen aber nicht den Plan, welcher dem wirklichen Bau unmittelbar zu Grunde gelegt wurde.

Bramante konnte nur unter mannigfachen hemmenden Bedingungen feine Thätigkeit entwickeln. Der Gottesdienft in der alten Bafilica durfte nicht völlig unterbrochen, die unterirdifchen heiligen Grotten nicht berührt werden, dagegen mufste er die von Rofellino begonnene Chorkapelle, fo wenig fie auch fonft zu den Mafsen ftimmte, vorläufig ausbauen. Manche Anzeichen fprechen dafür, dafs Bramante auch in Bezug auf den Gefammtplan zur Nachgiebigkeit gezwungen wurde. Wohl rettete er die Kuppel und ficherte fich dadurch das Anrecht, als der eigentliche Schöpfer des ganzen Werkes zu gelten; ob aber, feinem erften und herrlichften Entwurfe entfprechend, vier gleiche Arme die mittlere Kuppel begrenzen oder ob dem Herkommen gemäfs an einer Seite ein Langhaus fich derfelben anfchliefsen follte, darüber fcheint lange die Entfcheidung fchwankend geblieben zu fein. Einiges Licht auf die Sachlage verbreiten die Nachrichten, die fich über die Thätigkeit Raffael's, des unmittelbaren Nachfolgers Bramante's im Amte, erhalten haben. Aus dem Wortlaute feiner Beftallung möchten wir fchliefsen, dafs Raffael erft das Modell vollendet habe, womit auch die Erzählung Serlio's, der im Jahre 1540 ein Sammelwerk über die Architektur herausgab, übereinftimmt. Raffael's Verhältnifs zu Bramante, die Empfehlung des letzteren beftärken den Glauben, dafs Raffael nicht eigenwillig an den Plänen feines Vorgängers und Meifters änderte. Auch dafür dürfen wir fchriftliche Zeugniffe aus dem fechzehnten Jahrhundert anrufen. Serlio rühmt Raffael als den Vollender der Bramantifchen Pläne, und Panvinio hebt hervor, dafs Raffael Bramante's Fufstapfen folgte, und erft Peruzzi, als er die räumliche Ausdehnung des Werkes kürzte und die vier Arme gleich lang machte, von ihm abgewichen fei. So hatte alfo doch fchliefslich noch zu Lebzeiten Bramante's das Langhaus gefiegt und war Raffael's Grundrifs aus dem Studium Bramante's hervorgegangen.

Denfelben kennen wir nur aus der ungenügenden, flüchtigen Nachbildung Serlio's. Raffael hielt an den Mafsen Bramante's für den mittleren Kuppelraum feft, fchlofs den Chor und die Querarme im Halbkreife ab und legte ihnen noch einen Umgang vor. Dafür läfst fich in einer dem Bramante aus guten Gründen zugefchriebenen Skizze das Mufter nachweifen. Dem Chor- und Kuppelbau geht

ein mächtiges von Pfeilern getragenes dreifchiffiges Langhaus voran, das auf beiden Seiten von tiefen Kapellen begleitet wird. Die Grundzüge der Pfeilerbildung, ihre Belebung durch Nifchen, entlehnte Raffael gleichfalls Bramante; fchwerlich aber die Vorhalle, welche in das Langhaus führt und mit einer dreifachen Säulenreihe gefchmückt erfcheint. Auffallender Weife find die Abftände der Säulen von einander ungleich angeordnet. Diefe Anordnung gewährt allerdings im Grundriffe einen klaren Einblick in die innere Eintheilung der Kirche, hätte aber in Wirklichkeit keinen harmonifchen Eindruck geübt. Zur Ausführung des Raffaelifchen Planes kam es jedoch nicht. Raffael's Thätigkeit befchränkte



Raffael's Plan zu St. Peter.

fich nach Vafari's Bericht auf die beffere Fundamentirung der Kuppelpfeiler Bramante hatte die letzteren bis zu den Gefimfen der Bogen emporgeführt und auch die Bogen bereits eingewölbt. Nun zeigten fich aber die Fundamente nicht ftark genug, um die auf ihnen ruhende Laft zu tragen. Hier nachzuhelfen, fah Raffael als feine nächfte Aufgabe an. Vafari befchreibt ausführlich den Vorgang. Man grub in beftimmten Zwifchenräumen unter den Fundamenten brunnenartige Löcher, mauerte fie aus und fpannte darüber Bogen, fo dafs der Bau auf neue Grundmauern zu ftehen kam.

Die Gefchichte des Baues von St. Peter ift zugleich eine Gefchichte der Kunftparteien, welche in Rom damals herrfchten und fich gegenfeitig bekriegten. Jeder fpätere Architekt hielt fich für berufen, die Fehler feines Vorgängers zu verbeffern. Wie Raffael's Thätigkeit als das offene Schuldbekenntnifs Bramante's gedeutet wurde, fo wurde wieder fein Werk der Gegenftand herbfter Kritik.

Der jüngere Antonio da San Gallo, welcher nach Raffael's Tode gern die oberſte Leitung des Baues übernommen hätte, glaubte ſeine Anſprüche am beſten zu ſtützen, wenn er dem Papſte alle Irrthümer Raffael's enthüllte. Ihr Regiſter iſt nicht klein. Dem ganzen Plane fehlt überhaupt die Klarheit und Uebereinſtimmung, den Pfeilern der Schiffe das rechte Maſs; das Schiff erſcheint eng, dunkel wie ein Gäſschen; die Eingänge zu den Kapellen gleichen Schieſsſcharten; kurz alles Geld, welches auf den Bau bisher aufgewendet worden, iſt einfach weggeworfen. Wir ſind nicht im Stande, die Wahrheit der Ausſtellungen Antonio's zu prüfen. Sie beziehen ſich theilweiſe auf uns unbekannte Dinge. Die Heuchelei des Kritikers, der ſich anſtellt, als ob er die Anklage nur zur Ehre Gottes und nur im Intereſſe des Papſtes vorbrächte, ohne ſich um den eigenen Vortheil zu kümmern, macht wenigſtens eine Uebertreibung der angeblichen Fehler Raffael's glaublich. Vielleicht verhält es ſich ähnlich mit den Verſehen Raffael's bei dem Bau der vaticaniſchen Loggien, von welchen Vaſari wiederholt ſpricht. Da ſoll Raffael aus Gefälligkeit für die Arbeiter, die ihr Geräthe aufbewahren wollten, Löcher und Oeffnungen in der Mauer gelaſſen haben, welche die Feſtigkeit des Baues gefährdeten.

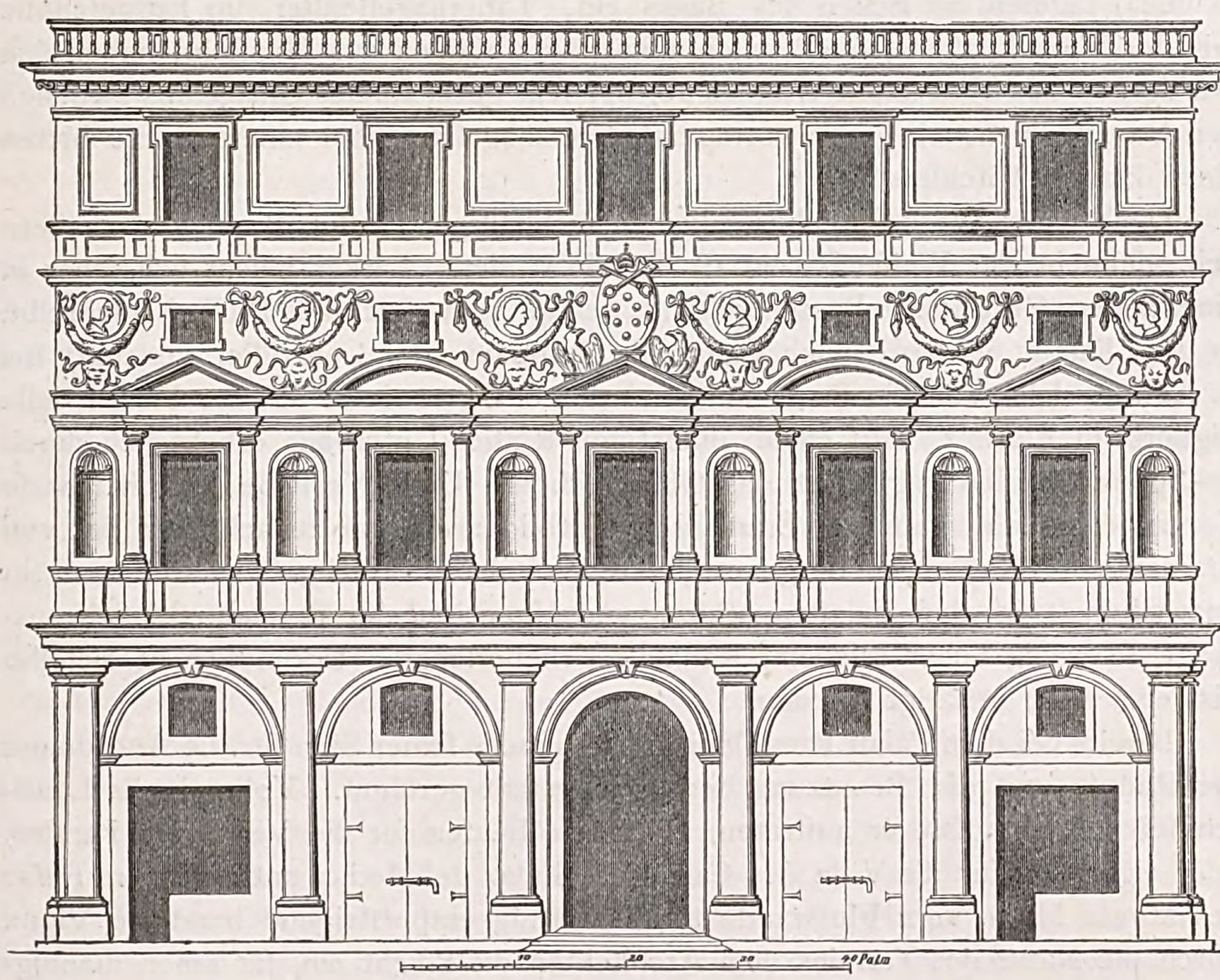
* * *

Es muſs doch ein eigener Zauber in der Baukunſt liegen, in ihrer Pflege die Empfindung ſchöpferiſcher Kraft, das ſtolze Herrſchergefühl beſonders lebendig werden, daſs gerade die beſten Künſtler in anderen Fächern unwiderſtehlich von ihr angezogen werden und namentlich gegen das Ende ihrer Laufbahn ihr gern die Kraft weihen. Wenn wir Raffael's Entwickelung überblicken, ſo gewinnen wir die Ueberzeugung, daſs ihn in den letzten Jahren ſeines Lebens eigentlich die Architektur am meiſten feſſelte und der Ruhm des hervorragenden Baukünſtlers ihn in hohem Maſse reizte. Jedenfalls war es in dieſer Zeit leichter, Baupläne als Bilder von ihm zu empfangen. Von mehreren architektoniſchen Entwürfen, von St. Peter abgeſehen, berichtet bereits Vaſari, andere ſind ihm auf Grund von Ueberlieferungen zugeſchrieben worden.

Zwei Zeichnungen lieferte Raffael auf Geheiſs das Papſtes im Wettſtreit mit anderen Künſtlern für kirchliche Bauten. Er entwarf gleichzeitig mit Peruzzi, Antonio da San Gallo und Jacopo Sanſovino einen Plan für die Kirche San Giovanni dei Fiorentini, die Nationalkirche der Florentiner in Rom. Derſelbe, von dem Papſt nach Vaſari gegen Sanſovino's Entwurf zurückgeſetzt, iſt ſpäter ſpurlos verſchwunden. Auch für die Faſſade von S. Lorenzo in Florenz ſoll Raffael eine Zeichnung entworfen haben. Die Nebenumſtände, welche Vaſari und vor ihm Bandinelli angeben, erſcheinen wenig glaubwürdig; immerhin mag die Thatſache ſelbſt beſtehen. Schwerlich beſitzen wir aber in der Federzeichnung (Albertina, Br. 196) den Originalplan Raffael's. Die eigentliche Faſſade wird daſelbſt durch die zwei gewaltigen, mit Pyramiden gekrönten Eckthürme arg gedrückt; drei tiefe Portale, das mittlere beinahe doppelt ſo hoch wie die Seitenportale, an die Pforten römiſcher Triumphbogen erinnernd, nehmen einen ſo groſsen Raum ein, daſs der obere Giebelbau ganz zurücktritt. Die Maſse wollen zu den inneren Verhältniſſen von S. Lorenzo nicht recht ſtimmen, noch weniger das Geſammt-

bild zu dem Wunfche des Papftes, eine Prachtfaffade aufgerichtet zu fehen. Der Verfaffer der Zeichnung mifcht Motive der älteren florentiner Renaiffance (die Voluten am Giebel) mit den kräftigen Formen, welche im fechzehnten Jahrhundert in Rom vorherrfchten (Nifchen, Doppelfäulen) und hat insbefondere für die Gliederung der Portale die Pfeiler der Peterskirche verwendet. Er gehört wahrfcheinlich dem Kreife des jüngeren San Gallo an.

Fruchtbarer ift die Betrachtung der Palaftentwürfe Raffael's. »Raffael machte die Zeichnungen zu der Vigna des Papftes, zu mehreren Häufern im Borgo und vorzüglich zu dem fchönen Palafte des Meffer Giovan Battifta d' Aquila. Einen



Palazzo d'Aquila. Rom.

anderen Palaft zeichnete er für den Bifchof von Troja, der ihn zu Florenz in der Via S. Gallo erbauen liefs.« Die Unbeftimmtheit der Worte Vafari's: »mehrere Häufer in Borgo« gab dem Eifer, Raffaelifche Paläfte zu entdecken, freien Spielraum.

Der bedeutendfte Raffaelifche Privatbau, das Haus des päpftlichen Kämmerers Branconio d'Aquila, mufste im fechzehnten Jahrhundert den Colonnaden auf dem Petersplatz weichen. Doch hat fich eine Zeichnung der Faffade erhalten. Dorifche Halbfäulen, auf hohen Sockel geftellt, treten im Erdgefchoffe vor, zwifchen ihnen find leichte Bogen gefpannt, von welchem der mittlere das Thor bildet, die vier anderen die Eingänge zu Werkftätten oder Buden und darüber kleine Fenfter einfchliefsen. Das Hauptftockwerk wird durch eine reiche

Fenfterarchitektur belebt. Jedes Fenfter wird von ionifchen Halbfäulen mit ihrem Gebälke und (abwechfelnd gerundeten und fpitzen) Giebeln eingerahmt und in ein förmliches Tabernakel umgewandelt. Die Zwifchenwände zeigen Nifchen zur Aufnahme von Statuen. Zwei Halbgefchoffe, das untere mit Guirlanden und Medaillons aus Stucco gefchmückt, das obere mit einfachen Feldern zwifchen den Fenftern, fchliefsen den Bau, der ein reiches heiteres Ausfehen hat, ab.

Einfacher, vornehmer wirkt der für den Bifchof von Troja, Gianotto Pandolfini entworfene Palaft in Florenz, welcher übrigens lange erft nach Raffael's Tode von Baftiano da San Gallo (unverändert?) ausgeführt wurde. Stattliche Quadern (Ruftica) fäumen die Ecken des Baues ein, Tabernakelfenfter, im Erdgefchoffe mit dorifchen Pilaftern, oben mit ionifchen Halbfäulen aus Hauftein, heben fich kräftig von den verputzten Wänden ab, ein fein gezeichnetes Gurtgefims zwifchen den Stockwerken, ein weit vorragendes Kranzgefims über einem Friefe bieten einen klaren Abfchlufs dar.

Diefe beiden Werke offenbaren keinen nachhaltigen Einflufs Bramante's, nähern fich vielmehr der Weife Baccio d' Agnolo's; defto ftärker macht fich jener in einer andern Gruppe von Bauten geltend, welche man gleichfalls Raffael zufchreibt, in dem Palafte Vidoni (auch Caffarelli, Stoppani oder Coltrollini genannt) bei S. Andrea della Valle in Rom und im Palazzo Uguccioni auf der Piazza della Signoria in Florenz. Auf einem mächtigen Ruftica-Unterbaue erhebt fich durch gekuppelte Säulen gegliedert das Obergefchofs. Diefe Vorliebe, durch fcharfe Contrafte wirken, mufs auf Bramante's Vorbild und zwar zunächft auf das von Bramante für Raffael im Borgo errichtete Wohnhaus zurückgeführt werden. So unzweifelhaft in den Paläften Vidoni und Uguccioni der Bramanteftil fich ausprägt, fo wenig ficher erfcheint Raffael's Urheberfchaft. Urkundlich ift diefelbe bis jetzt nicht beftätigt worden.

Bereits bei dem Palaft Pandolfini wird Raffael's feiner Sinn für die Anordnung der Räume und die Benutzung der Bodengeftalt gerühmt. Vollends als Landfchaftskünftler mufste er auftreten, als er die Bauten für die Vigna des Papftes, oder eigentlich für die Villa des Cardinals Giulio de' Medici entwarf. Am Fufse des Monte Mario vom Flufsrande teraffenförmig emporfteigend band die Vigna durch die Natur des Terrains dem Architekten die Pflicht ein, für einen mannigfachen Wechfel von Baulichkeiten zu forgen, wozu auch die Beftimmung des Ortes aufforderte. Ruhe von Gefchäften, Genufs des Lebens follte die Villa dem hohen Kirchenfürften bieten, für glänzende Fefte den Schauplatz abgeben, aber auch den ermüdeten Kräften Erholung zuführen. Das Landhaus, unter dem Namen Villa Madama weltberühmt, wurde erft nach Raffael's Tode von Giulio Romano erbaut, von ihm und Giovanni da Udine mit Fresken und Stuccoarbeiten geziert, doch niemals vollendet. Die fertigen Theile wurden bei der Belagerung Roms 1527 durch Brand zerftört, der Bau fpäter durch Antonio da San Gallo theilweife wiederhergeftellt. Am wirklichen, feit langer Zeit vernachläffigten Baue zeigen fich daher nur undeutliche Spuren von Raffael's Thätigkeit. Doch hilft die Befchreibung bei Serlio nach, fowie der Grundrifs, welchen neuerdings Redtenbacher in der grofsen florentiner Sammlung von Bauzeichnungen gefunden hat. Ausgedehnte Wohnräume und Wirthfchaftsanlagen dienen dem Hofftaate,

reich gefchmückte Loggien, Theater, Rennbahn, Gärten und Fontainen, alle Haupttheile der Anlagen durch Freitreppen verbunden und den mannigfachen Bodenhebungen trefflich angepafst, bilden in ihrem Zufammenhange den anmuthigften und glänzendften Feftapparat, welchen die Phantafie der Renaiffance erfinnen konnte.

* * *

Bramante's Tod hatte Raffael in die Bahn der Architektur gelenkt, Michelangelo's Abwefenheit führte ihm plaftifche Aufgaben zu. Als die Markgräfin von Mantua, Ifabella d'Efte, 1519 Zeichnungen für ein Grabdenkmal — die Perfönlichkeit des Verftorbenen wird nicht genannt, doch hatte fie kurz vorher ihren Gemahl Francesco Gonzaga verloren — durch den Grafen Caftiglione in Rom beftellte, fchrieb ihr diefer: »Michelangelo ift nicht in Rom; ich wufste niemand, an dem mich zu wenden, es wäre denn Raffael. Ich bin aber ficher, dafs feine Zeichnung paffen wird.« Das Denkmal kam in den fchlimmen Zeitläuften nicht zu Stande. Auch über den Verbleib der Raffaelifchen Zeichnung wiffen wir nichts ficheres. Denn ob eine bisher auf den Namen Peruzzi getaufte Federzeichnung im Louvre, welche allerdings einen tapferen Helden feiert und mit einer Reiterftatue gekrönt ift, in Wahrheit den Raffaelifchen Entwurf wiedergibt, bedarf erft einer näheren Unterfuchung. Es genügt aber fchon die Thatfache, dafs Kenner wie Caftiglione fich auch in der Sculptur von Raffael des Beften verfahen. Er hatte übrigens bereits früher plaftifchen Schöpfungen feine Thätigkeit zugewendet.

Am 22. November 1516 fchrieb Leonardo di Compagno, ein Florentiner, der in Rom als Sattler anfäfsig war und fleifsig mit Michelangelo verkehrte, an den letzteren: Raffael hat das Thonmodell zu einer Kinderfigur für Pietro d'Ancona gemacht und diefer fie in Marmor beinahe vollendet. Die Leute fagen, das Ding fei gut ausgefallen.« Dem armen Pietro d' Ancona hat der Antheil Raffael's an feinem Werke nicht zum Ruhme verholfen, von feiner Perfönlichkeit ift jede Spur verwifcht. An dem Werke haftete Raffael's Namen allein, aber auch diefer vermochte es nicht vor langer Vergeffenheit zu fchützen. Drei Jahre nach Raffael's Tode fragt Caftiglione an, ob Giulio Romano das Marmorkind von Raffael's Hand befitze und was wohl der äufserfte Preis für daffelbe wäre. Seitdem blieb es zwei Jahrhunderte lang verfchollen. Im Jahre 1768 gab der berühmte römifche Antikenreftaurator Bartolommeo Cavaceppi eine Sammlung der von ihm ergänzten Statuen in Kupferftichen heraus und darunter auch »einen Delphin, der ein todtes Kind auf dem Rücken trägt, ein Werk Raffael's ausgeführt von Lorenzetto, jetzt im Befitz des Herrn von Breteuil.« Der Lorenzetto war eine willkürliche Vermuthung Cavaceppi's, auf der Ausfage Vafari's beruhend, dafs der genannte Bildhauer mit Raffael in Verbindung ftand. Nicht unwahrfcheinlich dagegen klingt die Behauptung, dafs wir in der von Cavaceppi reftaurirten Statue das Werk Pietro d' Ancona's wieder gewonnen haben. Ein Gipsabgufs, von Mengs beforgt und im Dresdener Mengs-Mufeum bewahrt, bot lange Zeit allein den Kunftfreunden die volle plaftifche Anfchauung des Werkes. In unferen Tagen tauchten drei Marmorexemplare auf, in Irland (im Befitze des

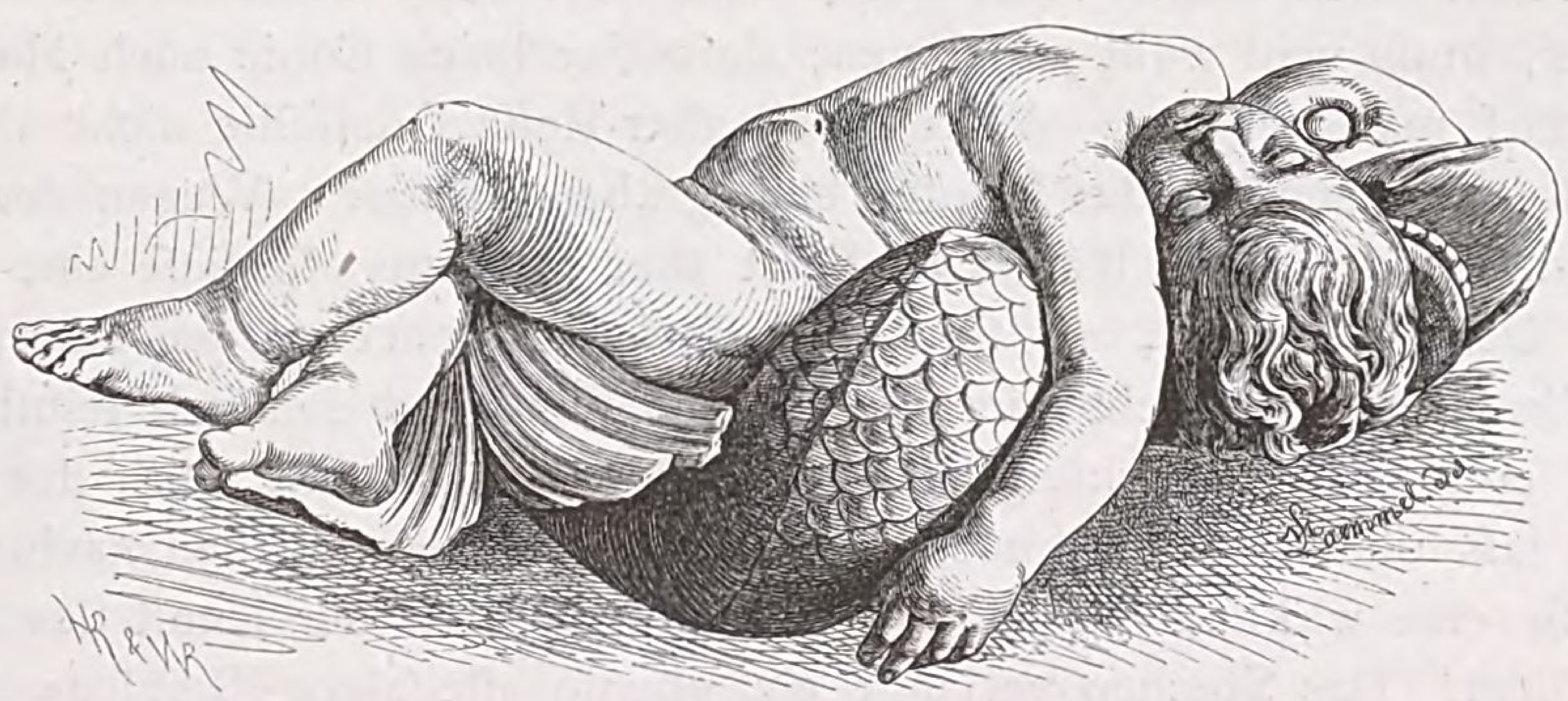
Sir Harvey Bruce), in Florenz (im Befitze des Pietro Molini) und in Petersburg (Galerie der Eremitage). Nur das letztere ftimmt in den Mafsen mit dem Dresdener Abgufs überein und rührt urkundlich aus der Sammlung Breteuils her.

Den Gegenftand entlehnte Raffael wohl der antiken Dichtung, in welcher die Delphine als Kindergefpiele und Kinderträger eine fo grofse Rolle fpielen. Während der Knabe Hermias auf dem Rücken eines Delphins ritt, hat ihn diefer zufällig mit einer Flofsfeder auf den Tod verwundet. Den Leichnam brachte der Delphin trauernd an das Ufer. So erzählt Plinius in feiner Naturgefchichte nach Hegefidemos. Auf dem gekrümmten Leibe des Delphins ruht fanft der todte Knabe. Die Beine find leicht gekreuzt, die Arme hängen läffig herab, der Kopf ift feitwärts zurückgeneigt, an den Haaren hält ihn der Delphin feft. Die Behandlung des Marmors erfcheint zu weich, die Modellirung an einzelnen Stellen ftumpf. In der Anlage jedoch offenbart fich ein vollendet anmuthiger Sinn, eine holdfelige Natur, welche es begreiflich macht, dafs, als die Gruppe bekannt wurde, fofort Raffael als ihr Schöpfer galt. Wie glücklich find die Windungen des Fifchkörpers benutzt, um in die Linien Flufs zu bringen und dem Kinde ein bequemes Lager zu bereiten, wie wirkungsvoll heben fich die rundlichen Glieder des Knaben von den rauhen Schuppen des Delphins ab, wie wehmüthig ftimmt die auch durch den Tod nicht gebrochene Schönheit des Knaben! Raffael's Ruhmestitel werden durch diefes kleine Werk nicht vermehrt; auch wenn er das Thonmodell zum Knaben auf dem Delphin nicht gearbeitet hätte, bliebe ihm feine ganze Gröfse unverfehrt; uns freut es aber dennoch, dafs fich feine Natur auch in plaftifchen Schöpfungen nicht verleugnet und diefen Züge einhaucht, die nur ihm eigenthümlich, anderen Künftlern kaum erreichbar find.

Für den Raffaelifchen Urfprung eines anderen Sculpturwerkes tritt Vafari als Bürge ein. »Raffael machte den Entwurf in der Chigicapelle in Sta. Maria del Popolo für ein koftbares Grabmal und liefs zwei Figuren von dem florentiner Bildhauer Lorenzetto arbeiten«. Im Leben des Lorenzetto führt er dann weiter aus, dafs diefer »fich mit allem erdenklichen Fleifs und Studium an das Werk machte und von der Einficht Raffael's unterftützt auch die beiden Figuren Jonas und Elias glücklich ausführte«. Von einer Marmorarbeit Raffael's felbft ift keine Rede, die Behauptung alfo, dafs Raffael auch an der Ausführung theilgenommen, völlig grundlos. Auf guten Rath, vielleicht die Zeichnung von Skizzen, höchftens die Ueberlaffung eines Thonmodells fchränkte fich naturgemäfs Raffael's Mitwirkung ein. In der That befitzt das Kenfingtonmufeum, aus der Sammlung Gherardini in Florenz erworben, ein kleines Modell von gebranntem Thon, welches ohne Zweifel für die Statue des Jonas entworfen wurde. Nur erfcheint hier der Oberkörper vorgeneigt, während er in der Marmorftatue fich eher zurücklehnt, wie denn überhaupt die ganze Haltung der Figur in dem ausgeführten Werke verändert wurde, ein Beweis, dafs Vafari's Schilderung des Verhältniffes zwifchen Raffael und Lorenzetto das Richtige trifft. Fällt die Ausführung des Jonas — bei der Statue des Elias wurde diefes auch bisher fchon angenommen — als felbftändige That dem Lorenzetto zu, fo hat auch die Unterfuchung des Einflufses der Antike auf das Werk für die Erkenntnifs Raffael's nur einen untergeordneten Werth. Derfelbe zeigt fich zunächft in der Bildung des Kopfes,

welcher augenſcheinlich auf das Jünglingsideal der ſpäteren römiſchen Plaſtik zurückgeht. Vielleicht hat aber auf die ganze Compoſition die Anſchauung eines antiken Sculpturwerkes eingewirkt. Jonas ſitzt auf dem Rücken des Wallfiſches, hat den rechten Fuſs auf den Unterkiefer des geöffneten Rachens geſtellt und ſtützt ſich auf das zurückſtehende linke Bein, um ſich lebensfroh wieder zum Lichte zu erheben. Mit dem hoch erhobenen linken Arme zieht er das Gewand über die Schulter empor, der andere ruht, den Mantelſaum haltend, auf dem rechten Schenkel. In der Villa Borgheſe befindet ſich eine Brunnenfigur, ein Satyr auf dem Delphin ſitzend, welche in manchen Zügen mit dem Jonas übereinſtimmt, ſo daſs ſie immerhin den Schöpfer des letzteren anregen und z. B. die Haltung des ausgeſtreckten Armes beſtimmen mochte.

Kein ſchriftliches Zeugniſs kann für den Raffaeliſchen Urſprung eines dritten Sculpturwerkes angerufen werden, welches aus dieſem Grunde auch weiteren Kreiſen unbekannt geblieben iſt. Das Musée Wicar in Lille beſitzt auſser dem



Der todte Knabe auf dem Delphin.
Marmorwerk. Eremitage in St. Petersburg.

köſtlichen Schatze von Handzeichnungen noch die Büſte eines jungen Mädchens, in Wachs modellirt, als deren Urheber kein geringerer Mann als Raffael genannt wird. Anmuth und den Reiz friſcher jugendlicher Schönheit kann man dem leicht vorgeneigten Kopfe nicht abſprechen. Das Haar erſcheint ſchlicht geſcheitelt und wellenförmig über das Ohr zurückgelegt, das untere Augenlid iſt träumeriſch etwas emporgezogen, um den geſchloſſenen Mund ſpielt leiſes Lächeln. Zarte Rundung leiht allen Flächen den weichen Schmelz der Jugend, nur die Zeichnung des Kinnes prägt einen kräftigeren Sinn des Mädchens aus. Die Schönheit eines Werkes genügt aber nicht, um daſſelbe gerade Raffael und keinem anderen Künſtler des ſechszehnten Jahrhunderts zuzueignen. Unſer Glauben an den Raffaeliſchen Urſprung würde gar ſehr an Zuverſicht gewinnen, wenn beſtimmte Merkmale des Raffael'ſchen Stiles, oder Anklänge an den Typus ſeiner römiſchen Frauengeſtalten nachgewieſen würden. Bis dahin bleibt das Urtheil über die Liller Büſte ausgeſetzt, ohne daſs wir die Wahrſcheinlichkeit beſtritten, daſs Raffael eben ſo gut wie in Thon, auch in Wachs modellirt habe.

* * *

Der gutgemeinte Eifer, Raffael's Wirken die weiteften Grenzen zu ftecken, das Allumfaffende feiner künftlerifchen Gaben recht eindringlich zu machen, gab Raffael nicht allein den Hammer und Meifsel des Marmorarbeiters fondern auch den Grabftichel des Kupferftechers in die Hand. Die Sammlung der Düffeldorfer Akademie und das Mufeum in Madrid befitzen Abdrücke eines Blattes, die Madonna auf Wolken mit dem ftehenden Chriftkind neben ihr, allem Anfchein nach eine Studie zur Madonna di Foligno, welches als eine eigenhändige Arbeit Raffael's gerühmt wurde. Auch Marcanton hat daffelbe Blatt geftochen. Vergleicht man die beiden Stiche, fo entdeckt man zwar keine Unterfchiede in der Compofition, wohl aber von einander abweichende technifche Weifen. Marcanton's Stich zeigt tiefere Schatten, überhaupt eine kräftigere Behandlung und einen keckeren, der Wirkung ftets ficheren Strich. Das andere Blatt ift überaus zart ausgeführt; kaum dafs der Stichel die Platte geritzt hat. Die Abwefenheit der ftarken Schatten, die feinen an die ältere Technik erinnernden Linien verleihen demfelben den Charakter einer Zeichnung und laffen insbefondere den Madonnenkopf reiner, ausdrucksvoller erfcheinen. Dafs Marcanton nicht auch diefes zweite Blatt geftochen hat, mufs man wohl annehmen; dafs hier keine Copie nach Marcanton vorliegt, darf man zugeben. Warum foll aber Raffael daffelbe nicht allein gezeichnet, fondern auch in das Kupfer eingegraben haben? »Wegen der unvergleichlichen Schönheit des Blattes.« Setzt aber nicht gerade diefe eine längere technifche Uebung voraus, als fie bei Raffael vermuthet werden kann, zumal wenn der Grabftichel fo leicht wie eine Feder geführt und dennoch felbft in den Halbtönen eine fichere Wirkung erzielt wird? Dazu kommt noch der weitere Umftand, dafs diefelbe Hand noch in mehreren anderen Stichen nachgewiefen wurde, alfo eine wirklich fachmäfsige Befchäftigung mit der Kunft des Kupferftiches vorliegt. Das Stechen verlangt ein ebenfo »fleifsiges Kleiblen« wie das Malen, mufs auch von dem gröfsten Genie erft gelernt, fogar langfam gelernt werden. Es klingt wenig glaublich, dafs der mit Arbeiten überbürdete Raffael die nöthige Mufse in Rom gefunden hätte, fich noch einem Kunftzweige zu widmen, in welchem der technifche Theil entfchieden überwiegt. Auch Michelangelo und Bramante find bekanntlich früher den Kupferftechern eingereiht worden. Wie ihre Anfprüche zu leicht wogen und gegenwärtig niemand mehr an ihre Thätigkeit als Kupferftecher denkt, fo ift auch Raffael's Anrecht bis jetzt nicht begründet. Und gefetzt, er hätte fich einmal im Kupferftiche verfucht, wie unbedeutend erfcheint diefe Thatfache gegenüber dem mittelbaren Einflufs, welchen er auf die ganze italienifche Kupferftichkunft übte.

Raffael's und Marcanton's Namen bleiben für ewige Zeiten unzertrennlich mit einander verbunden. Die rafche Verbreitung feiner Werke, ihre Volksthümlichkeit dankt Raffael zunächft der Kunft Marcanton's, welcher nicht müde wurde, des erfteren Schöpfungen nachzubilden. Wem die Anfchauung der Originale nicht vergönnt war, und diefelben waren früher fchwerer zugänglich als heutzutage, erfreute fich an ihrer trefflichen Wiedergabe durch Marcanton. Sind doch deffen Stiche in einzelnen Fällen die Quelle der Bilderbefchreibungen Vafari's geworden. Auf der anderen Seite brachte erft Raffael's Beifpiel und Lehre die künftlerifche Natur Marcanton's zur Reife und ftattete fie mit jenen

Zügen aus, welche Marcanton zum erften Stecher feiner Zeit und zum Führer einer fruchtbaren Schule erhoben.

Marcanton Raimondi aus Bologna dürfte wohl um diefelbe Zeit wie Raffael geboren fein, da er bereits 1505 als felbftändiger Kupferftecher auftrat. Er fteht anfangs mit Francia — feinem Lehrmeifter nach Vafari — und mit den paduaner Malern in Verbindung, holt fich die Gegenftände der Schilderung zumeift aus dem humaniftifch-antiken Gedankenkreife, welcher in der oberitalienifchen Kunft früher als in Florenz vorherrfcht; dann aber wendet er fich vorzugsweife Dürer zu, deffen markige Zeichnung zum ficheren Wegweifer in der Technik wurde, deffen unverfiegbare Schöpferkraft ihm überreichen Stoff zuführte. In den mit fo viel Naturliebe ausgeführten landfchaftlichen Hintergründen der nordifchen Stiche lernte er eine neue Welt kennen, welche feinen Arbeiten einen erhöhten Reiz zu leihen verfprach. Er übertrug 1506 die meiften Blätter der Dürer'fchen Holzfchnittfolge: »das Marienleben« auf Kupfer und kopirte in derfelben Weife einige Jahre fpäter (1511) Dürer's kleine Paffion.

Zum zweiten Male feit dem Beginne der Renaiffance holte fich die italienifche Kunft nachhaltige Anregungen aus dem Norden. Vor wenigen Menfchenaltern hatte Antonello da Meffina die Geheimniffe der Oelmalerei in Flandern erlaufcht und diefe Kunft, fo unübertrefflich geeignet, den fchönen Schein des Lebens zu verkörpern, frohlockend über die Alpen gebracht. Jetzt hält der nordifche Kupferftich triumphirend feinen Einzug. Konnte derfelbe auch in Italien nicht die Bedeutung erringen, wie im Norden, wo er im Verein mit dem Holzfchnitte die Volksphantafie ausfchliefslich nährt, fo wurde doch fein Werth in Künftlerkreifen rafch und vollkommen anerkannt. Zahlreiche Fäden verknüpfen den nordifchen Kupferftich zunächft mit der oberitalienifchen Malerei; wefentlich durch Marcanton's Vermittlung wird er dann auch in Rom eingebürgert und in Raffael's Nähe heimifch. Wie faft alle äufseren Lebensverhältniffe Marcanton's fo ift auch die Zeit feiner Ueberfiedlung nach Rom in Dunkel gehüllt. Wir muthmafsen, dafs er hier bereits im Jahre 1510 eine Werkftätte befafs. Zwei Jahre vorher hatte er noch nach Mantegna gezeichnet, 1510 überträgt er Michelangelo's Kletterer auf die Kupferplatte mit einem landfchaftlichen Hintergrunde, den er Lucas von Leyden abgefchaut. Auch Raffael'fche Geftalten, z. B. Adam und Eva, heben fich in Marcanton's Stichen anfangs von einem Hintergrunde ab, in welchem wir die Züge der nordifchen Landfchaft mühelos erkennen. So lange hallten die von Dürer und den alten niederländifchen Stechern empfangenen Eindrücke in feiner Phantafie nach. Und darum glauben wir auch, dafs Marcanton es war, welcher Raffael mit Dürer's Kunft bekannt machte und in jenem den Wunfch nach einer engern Verbindung mit Kupferftechern wachrief. Nach einer freilich nicht gleichzeitigen Nachricht fchmückte Raffael feine Werkftätte mit Blättern Dürer's. Vafari aber berichtet folgendes: Als Raffael gefehen hatte, wie Dürer bei feinen Kupferftichen zu Werke gieng, wollte er ebenfalls zeigen, was »er in diefer Kunft vermöge und liefs den Marcantonio in derfelben auf das forgfältigfte fich üben.« Allmälich fcheint Marcanton in ein förmliches Dienftverhältnifs zu Raffael getreten zu fein. Diefer beftellte die Platten bei Marcanton und liefs dann von feinem Farbenreiber Baviera den Druck und Vertrieb beforgen.

Unter den früheſten Blättern Marcanton's nach Raffael bemerken wir mehrere, welche die Fresken in der Stanza della Segnatura wiedergeben, wie den Parnaſs, das Rundbild der Poeſie. Der Schluſs iſt geſtattet, daſs ſie zu einer Zeit begonnen wurden, als noch das Werk in der erſten Stanze Raffael ganz erfüllte, die Zeichnungen zu demſelben — denn nur nach Zeichnungen, nicht nach den ausgeführten Gemälden ſtach Marcanton — gleichſam offen lagen, nicht durch ſpätere Arbeiten zurückgedrängt wurden. Wir ſetzen daher den Beginn des Zuſammenwirkens beider Künſtler in die Jahre 1510—1512. Doch nicht in den Nachbildungen Raffael'ſcher Fresken und Tafelbilder liegt der Schwerpunkt der Beziehungen zwiſchen Marcanton und Raffael. Dieſer erkannte ſofort die wahre Bedeutung des Kupferſtiches, die Gedanken des Künſtlers ſo friſch und urſprünglich als möglich feſtzuhalten, den Zwiſchenraum, welcher dieſe von der vollendeten Wiedergabe mit Hülfe der Farben trennt, nach Kräften zu verringern, der poetiſchen Erfindung vorzugsweiſe zu dienen. Je umfaſſender ſich Raffael's Wirkſamkeit von Jahr zu Jahr geſtaltete, je läſtiger ihm die wirkungsreiche aber deshalb auch langſame Arbeit der maleriſchen Ausführung wurde, deſto willkommener muſste er eine Kunſt heiſsen, welche ſeinen Antheil am Werke auf die Compoſition, die Zeichnung einſchränkt, das ſtolze Bewuſstſein des freien Schaffens ſich beinahe ungehindert entfalten läſst. Machen wir doch bei den beiden gröſsten Coloriſten Hollands bei Franz Hals und Rembrandt, welchen die maleriſche Ausführung ganz anders am Herzen liegen muſste, als Raffael, die Beobachtung, daſs ſie am Schluſſe ihrer Laufbahn von Ungeduld über den langſamen Vorgang des Malens ergriffen wurden und mit unerhörter Kühnheit denſelben abzukürzen und die Geſammtwirkung während der Arbeit zu beſchleunigen ſich bemühten. Wie muſste erſt Raffael nach gröſserer Freiheit ſich ſehnen, in deſſen Kopfe eine Welt von Entwürfen lagerte! Er begrüſste im Kupferſtiche freudig den ſtets willigen Vermittler zwiſchen der in ihrem Schöpferdrange haſtigen Phantaſie und der oft gar eigenwilligen maleriſchen Form. Hätte nicht die Geſchicklichkeit Marcanton's, der gar bald einen ſtattlichen Kreis von Schülern, Marco Dente aus Ravenna, Agoſtino Veneziano und andere um ſich ſammelte, die Luſt zu Componiren in Raffael erhöht, ſo wären wir um gar manche köſtliche Probe ſeiner Kunſt ärmer. Gewiſs dachte er bei den meiſten ſeiner Kupferſtichcompoſitionen nicht an die Ausführung in einem anderen Materiale; ſo gleich bei den groſsen Blättern nicht, welche Vaſari unter den früheſten Marcanton's aufzählt: bei dem Kindermord (ohne das Tannenbäumchen rechts oben), dem Abendmahle, dem Neptun als Beherrſcher der Winde, welche Reihe noch durch den Sündenfall und das Urtheil des Paris zu ergänzen wäre. Zu mehreren Kupferſtichen, wie zum Sündenfall, Abendmahl und Kindermorde haben ſich Originalſkizzen erhalten, welchen freilich eine feinere und dabei lebendigere Empfindung aufgeprägt iſt.

Marcanton hat ſeinesgleichen in der Reinheit der Umriſſe, in der einfach mächtigen Gröſse der Formen nicht gefunden. Nichts ſtört den Wohllaut der Linien bei der Darſtellung nackter Körper; das Licht hält er in groſsen Maſſen zuſammen; die Schatten trägt er ſtets modellirend auf; vornehm fallen die Gewänder, in ihrem Wurfe gleichzeitig die Bewegung der Glieder klar

enthüllend. Aber diefe Vorzüge werden zu einer Schranke des Ausdrucks in den Köpfen. In pathetifchen Stimmungen und in hochwogender Leidenfchaft durchdringt die Empfindung nicht unbedingt die Züge; fie unterwirft fich nicht vollkommen die äufseren Formen. Es fcheint, als ob der Künftler mit der zündenden Kraft des Ausdrucks zurückhielte, um nicht die reinen Linien, das klaffifche Profil zu fchädigen. So weht uns aus den Frauenköpfen auf dem Kindermorde z. B. eine gewiffe Kälte an. Ihr Schmerz und ihre Verzweiflung packt trotz den lebhaften Geberden, dem geöffneten Munde, dem ftarren Blicke nicht fo unmittelbar, wie in ähnlichen Schilderungen Dürers mit ihren kraufen Linien, aber ihrer ergreifenden Wahrheit. Und auch in den Apoftelgeftalten im Abendmahle, welches offenbar unter dem Einfluffe Lionardo's componirt wurde, wird der Ton des charakteriftifchen Ausdrucks mit Rückficht auf das fchöne Formenmaafs leife gedämpft.

Marcanton's Grabftichel verliert alle Sprödigkeit, fobald er der Wiedergabe des antiken Lebens fich widmet. So wie daffelbe von der Phantafie der Renaiffance erfafst wurde, wefentlich nur nach feinen fonnenhellen Seiten, als holder, den Ernft und das Trübfal der Wirklichkeit verwifchender Traum, war nicht zu fürchten, dafs der leidenfchaftliche Ausdruck die fchöne Form überfchatte und die Wucht des Charakters fie erdrücke. Gerade für die Schilderung des harmonifch fchönen Dafeins, der noch ungebrochenen Kraft mufste fich Marcanton's Kunft als befonders zutreffend erweifen, konnten fich feine Vorzüge, die Reinheit der Linien, die Mächtigkeit der Formen am glänzendften entfalten. Günftig fügte es fich auch, dafs die Geftalten der Antike dem Raffael'fchen Zeitalter wefentlich durch die Vermittlung der Plaftik nahe gebracht wurden, denn gerade in dem Verftändnifs plaftifcher Formen bewährt fich Marcanton's Meifterfchaft. So wurde der mythologifche Kreis — in weiterem Sinn genommen, die allegorifchen Geftalten mit eingefchloffen — der natürliche Schwerpunkt der Thätigkeit Marcantons und feiner Schüler, und auch Raffael nahm für mythologifche Schilderungen den Dienft des Kupferftiches mit befonderer Vorliebe in Anfpruch.

Es mufs auffallen, dafs Raffael, getragen von der Begeifterung für die Antike und durch fein eigenes lauteres Wefen ihr enge verwandt, wie er doch war, fo felten in feinen Tafelbildern mythologifche Gegenftände darftellte. In feiner früheften Jugend verfuchte er fich wohl einmal auch in einer mythologifchen Schilderung, in der römifchen Periode dagegen fallen mythologifche Scenen aus dem Kreife feiner Staffeleigemälde gänzlich fort. Raffael fand eben jetzt einen willkommenen Erfatz in Marcanton's Kunft. Konnte auch der Kupferftich niemals den Glanz des leiblichen Dafeins fo fchön wiedergeben, wie die Oelmalerei, fo lieh er doch in Marcanton's Händen den plaftifchen Formen einen kräftigen Ausdruck und geftattete vor allem Raffael, feiner Schöpferluft ungehemmt zu folgen. Für Marcanton zeichnete Raffael den gewaltigen Neptun, wie er die von Aeolus gegen die Flotte des Aeneas losgelaffenen Stürme bändigt. Hochragend fteht er mit dem Dreizack in der Rechten auf dem Mufchelwagen, welcher von einem Viergefpann gezogen wird, und fchleudert den in den Lüften fichtbaren Winden fein donnerndes: Quos ego entgegen. Nach diefem Zuruf wird das Marcanton'fche Blatt (B. 352) benannt, welches die Hauptfcene, noch von neun

Nebenbildern eingerahmt, zeigt und die Schickfale des Aeneas auf der Flucht aus Troja bis zu feiner Begrüfsung durch Dido erzählt.

Dem Grabftichel Marcanton's überliefs Raffael auch die Ausführung der köftlichen Kinderreigen, an deren Erfindung feine Phantafie fo fruchtbar war. Der Tanz der fieben Kinder mit zwei Amoretten (B. 217) fand fchon im fechzehnten Jahrhundert feinen Weg auch zu deutfchen Kupferftechern und geniefst einen doppelten Ruhm. Wir begrüfsen in ihm eine der beften Arbeiten Marcanton's und eine der reizendften Compofitionen Raffael's. Zwei Amoretten, an den Flügeln kenntlich, führen den fröhlichen Reigen; jeder hat einen Knaben an der Hand gefafst, an die fich wieder andere Knaben angefchloffen, und fo tummelt fich die ganze Schaar hüpfend und laufend im Kreife, dafs einzelne kaum noch Schritt halten können. Ungebunden natürlich find die Bewegungen, aus dem wirklichen Leben frifch herausgegriffen die Geberden und das Mienenfpiel, und dennoch, wenn man näher zufieht, hat Raffael auch hier in der Compofition ein feftes Gefetz walten laffen und die Gruppe mit fein abwägendem, künftlerifchem Sinne geordnet.

Noch ein Blatt Marcanton's mufs aus der grofsen Zahl mythologifcher Darftellungen, welche er und feine Schüler nach Raffael geftochen haben, befonders hervorgehoben werden: das Urtheil des Paris (B. 245). Am Fufse eines bewaldeten Hügels, deffen Quellenreichthum durch drei im Schatten der Bäume gelagerte Nymphen angedeutet wird, fitzt Paris, den zottigen Schäferhund zur Seite, fein Richteramt übend. Er hat den Preis Venus überreicht, welche die Mitte der Gruppe der Göttinnen einnimmt, mit der Linken den Apfel fafst und ihr Antlitz voll Liebreiz Paris zuwendet. Die Profilftellung des Kopfes geftattete dem Künftler, dem antiken Typus näher zu kommen, während der Venuskörper und die anderen Göttinnen mehr die individuelle Weife Raffael's verrathen. Ein kleiner Amor lehnt fich an den Schoofs der Venus an, eine geflügelte Victoria fchwebt heran und hält den Kranz als Siegeszeichen über ihrem Haupte. Den Triumph der Venus verkündigen nicht allein die Victoria in den Lüften und der hinter Paris ftehende Hermes, welcher auf die Göttin hinweift; er fpiegelt fich auch in der Haltung der beiden anderen Siegesgöttinnen. Juno droht mit dem Finger dem ungünftigen Richter, Minerva wendet fich von ihm ab, als wäre er nicht ferner würdig, ihre fchönen Glieder zu fchauen, und hält das Gewand empor, um fich in daffelbe zu hüllen.

Die Handlung erfcheint eigentlich abgefchloffen und dennoch ift erft die Hälfte des Blattes befchrieben. Auf der linken Seite deffelben fitzen unten am fchilfreichen Ufer des Fluffes zwei bärtige Waffergötter und eine Nymphe, oben aber über dem Firmamente (als bärtiger Mann mit einem über dem Kopfe weitgefpannten Tuche charakterifirt) thront Zeus. Hinter ihm wird Diana mit der Mondfichel und dem Schleier und eine zweite weibliche Figur fichtbar, ihm entgegen ftürmt Apoll, vom Thierkreife eingefchloffen, mit feinem Viergefpann, welchem die Dioskuren auf flüchtigen Roffen voraneilen. Schon der lockere Zufammenhang der beiden Hälften des Stiches deutet auf fremde Einflüffe, welche die Einheit der Compofition zurücktreten liefsen. Man denkt unwillkürlich an eine Combination von zwei Scenen. Noch beftimmter weifen aber

einzelne Züge auf ein antikes Vorbild. Und in der That wurde längſt ein ſolches vermuthet, ſogar die Sage geſponnen, Raffael habe das Urtheil des Paris nach einem antiken Relief gezeichnet, dieſes aber dann, um ſich den Ruhm der Erfindung zu ſichern, zerſtört. Erſt Otto Jahn, unvergeſslichen Andenkens, hat mit dem ihm eigenthümlichen Scharfblick in die Sache volle Klarheit gebracht. Wohl hat Raffael nach einem antiken Relief gearbeitet, dieſes aber dann nicht vernichtet. Das Relief befindet ſich noch gegenwärtig in der Villa Medici, ſchildert ein Doppelſcene: das Urtheil des Paris und den Zug der Göttinnen nach entſchiedenem Streite zum Olymp zurück, und offenbart ſich deutlich als das unmittelbare Muſter Raffael's für die rechte Seite ſeiner Compoſition. Von dort holte er den Zeus über dem Firmamente und den Helios mit den Dioskuren, von dort auch die Fluſsgötter, nur daſs er die letzteren maleriſcher in der Haltung und lebendiger in der Bewegung geſtaltete. Die ſchwebende Victoria aber, die Gruppe der Venus mit dem ſich an ſie anſchmiegenden Amor und die drei Nymphen am Waldesrande entlehnte Raffael wieder einem Relief in der Villa Pamfili, welches gleichfalls das Urtheil des Paris darſtellt.

Eine ſo reiche Benützung antiker Motive iſt bisher an keinem anderen Werke des Meiſters nachgewieſen worden. Er hatte ſchon früher Einzelgeſtalten, Gewandmotive, Trachten und Geräthe antiken Kunſtwerken nachgebildet. Der Marſyas auf dem Deckenbilde in der erſten Stanze, die Apolloſtatue in der Schule von Athen, die Panzerreiter auf dem Bilde Heliodor's, der Opferaltar und die Opferknechte auf dem Carton, welcher Paulus in Lyſtra ſchildert, die Tritonen in der Galateafreske u. a. nahm er aus der antiken Sculptur unbefangen auf. Das ſind aber doch nur vereinzelte Figuren epiſodenhafter Natur, welche ſich der groſsen ganzen, Raffael eigenthümlichen Compoſition vollſtändig unterordnen. Hier dagegen tritt uns eine förmliche Umbildung eines geſchloſſenen antiken Werkes entgegen. Raffael hat nicht die Zeichnung moſaikartig aus antiken Beſtandtheilen zuſammengeſetzt; zwiſchen Hermes, Juno und Minerva, die er ſelbſtändig geſchaffen hat und den anderen aus den Reliefs in der Villa Medici und Pamfili entlehnten Figuren beſteht kein trennender Gegenſatz, alle Hauptgeſtalten vielmehr hat er mit ſeinem Geiſte angehaucht und durch eine feine Umſchreibung ſich angeeignet. Immerhin erſcheint die Zeichnung als die ideale Reſtauration eines antiken Werkes, wie denn in der That nach derſelben ein verſtümmeltes antikes Relief (Villa Ludoviſi) reſtaurirt wurde.

Hat Raffael nur einmal ſeiner Begeiſterung für die Antike in dieſer Weiſe Ausdruck gegeben oder noch öfter antike Reliefs und Statuen mit dem Zeichenſtifte in der Hand ſtudirt? Die Thatſache der eingehenden Beſchäftigung mit der antiken Kunſt hat niemand bezweifelt, wohl dürften aber über die richtige Abgrenzung derſelben die Meinungen weit auseinander gehen. Eine ſtattliche Reihe von Zeichnungen nach der Antike wird in den verſchiedenen Sammlungen unmittelbar auf Raffael zurückgeführt. Doch trägt keine einzige, ſo viele ihrer bisher bekannt worden, das ſichere Gepräge ſeiner Hand, nicht die Venustorſos, die ſogenannte Ariadne, der vaticaniſche Herculestorſo, der Farneſiſche Hercules, u. a. in Oxford, nicht der Satyrtanz in der Albertina, ſchwerlich auch die noch nicht genauer unterſuchten colorirten Zeichnungen nach römiſchen Wand-

gemälden im Escurial. Im beften Fall kann man von allen diefen Zeichnungen behaupten, dafs fie der Zeit Raffael's nahe ftehen und theilweife den Charakter der Raffael'fchen Schule verrathen.

In zahlreichen Kupferftichen aus dem Kreife Marcanton's, welche antike Sculpturen nachbilden, müfsten wir gleichfalls nach der gangbaren Meinung den Wiederfchein der Thätigkeit Raffael's erkennen. Mathematifche Gewifsheit ift natürlich über diefe Dinge nicht zu erreichen. Findet Jemand z. B. in den Marcanton'fchen Blättern: die beiden Satyrn mit dem Kinde (B. 290) oder der alte und junge Satyr (B. 294) die Zeichnung fo unvergleichlich fchön, dafs er die Vorlage nur Raffael felbft zufchreiben kann, fo wird fchwerlich ein Argument fchlagend genug fein, ihn zu bekehren. Denn die Möglichkeit der unmittelbaren Theilnahme Raffael's mufs man zugeben. Die Erwägung, dafs er in den letzten Lebensjahren, in welche viele diefer Stiche fallen, nicht die Mufse fand, ohne einen beftimmten Zweck, ohne eine Verwendung der Studien in einem feiner eigenen Werke vor Augen, antike Denkmäler fleifsig zu zeichnen, ift fchliefslich doch nur allgemeiner Natur und geftattet Ausnahmen.

Mag nun auch über die Gröfse des Antheils, welcher Raffael an den einzelnen Stichen Marcanton's zukommt, endlos geftritten werden: die Thatfache felbft bleibt feftftehen, dafs das Zeichnen und Stechen nach antiken Kunftwerken durch Raffael die wirkfamfte Förderung erfuhr. Bereits im fünfzehnten Jahrhundert hatte das Studium nach den beiden Richtungen, nach welchen es feitdem mit immer gefteigertem Eifer gepflegt wird, nach der künftlerifchen und der antiquarifchen begonnen. Den Reigen der Alterthumsforfcher beginnt der bekannte Kiriakus de' Pizzicolli aus Ancona; nach antiken Formenmuftern übte fich die Paduaner Malerfchule; römifche Sculpturen fkizzirte in beträchtlicher Zahl, fo dafs er Bücher damit füllte, Filippino Lippi. Dafs auch Architekten, wenn fie an antiken Bildwerken vorbeifchritten, nicht die Augen fchloffen, darf als felbftverftändlich gelten. Noch mehr, bereits am Anfange des fechzehnten Jahrhunderts konnte man die Trajanfäule mit Gerüften umftellt fehen, auf welchen Jacopo Ripanda aus Bologna die Reliefs abzeichnete. Zur felben Zeit forfchte Pietro Luzzi, auch Morto da Feltre genannt, in den Ruinen Roms, in Tivoli, Bajä und Puzzuoli nach den Reften antiker Ornamentmalerei. Die Verbreitung der Kupferftichkunft in Italien verlieh den antiken Studien einen weiteren Auffchwung. Dem Kupferftiche erfcheint das lehrhafte Wefen ftets nahe befreundet. Er dringt tief in das Gedankenreich ein, er fchmiegt fich eng allen Kunftformen an und entwickelt gar bald eine befondere Stärke im treuen Nachbilden fremder Schöpfungen. Diefe Fähigkeit des Kupferftiches wurde in Italien im Dienfte der antiken Kunft mit Vorliebe ausgenützt. Es wäre doch auch gar zu feltfam gewefen, wenn das Renaiffancegefchlecht, fo erfüllt von dem Streben, die Antike zu einem neuen Leben zu erwecken, nicht die Vermittlung des Kupferftiches eifrig gefucht hätte, um fich die Geftalten der Antike ftets in anfchaulicher Erinnerung vor Augen zu halten und den bereits angefammelten Schatz zu überblicken. Während anfangs der italienifche Kupferftich wie der nordifche der felbftändig erfindenden Phantafie dient, gewährt er im Laufe feiner Entwickelung den Nachbildungen immer gröfseren Raum. Um die Mitte des fechzehnten

Jahrhunderts zeigt er einen überwiegend antiquarifchen Charakter und ermüdet nicht, antike Bildwerke mit Hilfe des Grabftichels wiederzugeben. Dazwifchen liegt aber noch eine Mittelftufe, welche zwar den wefentlichen Inhalt der antiken Sculpturen fefthält, aber auch die eigene perfönliche Empfindung noch mitreden läfst. Diefe Stufe wird durch Marcanton und feine Schule ausgefüllt. Wir begrüfsen in ihren Arbeiten künftlerifche Reproductionen der Antike, welche freilich den modernen Archäologen nicht befriedigen können, da diefer die vollkommene Treue und Genauigkeit der Wiedergabe am höchften fchätzt, dafür aber durch den felbftändigen Werth glänzen. Sie umfchreiben die Vorlage mehr im malerifchen Sinne und fprechen was fie nach ihrer Eigenart an dem antiken Werke befonders ergreift und feffelt, mit naiver Unbefangenheit in ihren Stichen aus. Dafür war Raffael's Beifpiel und Einflufs mafsgebend. So ging er felbft im Urtheil des Paris zu Werke; eine ähnliche Auffaffung empfahl er feinen Schülern, welche diefelbe auch erfolgreich durchführten. Wir begreifen, dafs er nach feiner ganzen Natur auch hier einen fchöpferifchen Zug walten liefs; nicht minder verftändlich aber erfcheint uns die liebevolle Aufnahme der antiken Kunft in den Darftellungskreis, in welchem er und feine Schüler fich bewegten. Denn er trieb in den letzten Lebensjahren mit wunderbarem Eifer antiquarifche Studien.

* * *

Den Anlafs, fich eingehend mit dem Alterthume zu befchäftigen, bot der Bau von St. Peter. Wir kennen aus dem an den Grafen Castiglione gerichteten Briefe den feften Vorfatz Raffael's, fich in der Baukunft zunächft der Führung Vitruv's zu vertrauen. Guten Rath und fefte Vorfchriften konnte ihm diefer freilich in dem befonderen Falle des Dombaues nicht bieten. Raffael hegte aber die richtige Ueberzeugung, dafs er die einzelnen, ihm unmittelbar vorliegenden Aufgaben rafcher und beffer löfen werde, wenn er über die allgemeinen Grundfätze der Architektur, ihr Wefen und ihre Ziele klare Einficht zuvor gewonnen. Dazu konnten ihm nur Vitruv's Schriften verhelfen. Wir wiffen ferner, dafs es Raffael nicht bei dem guten Vorfatze bewenden liefs, fondern dafs er in der That, fich bei Vitruv Belehrung zu holen, eifrig bemüht war. Auf feine Bitte (a sua instantia) überfetzte der alte Fabio Calvi aus Ravenna die zehn Bücher Vitruvs. Einfam ragt Fabio Calvi aus der grofsen Periode des humaniftifchen Idealismus in das neue Jahrhundert hinüber; er fand fich in den äufseren Verhältniffen nicht mehr zurecht und lebte nur feinen Gedanken und Träumen. Ihn rettete aus allen Nöthen und befreite von allen Sorgen Raffael's Freundfchaft, der ihn zum Hausgenoffen nahm und mit kindlicher Liebe pflegte. Fabio Calvi haben wir uns wohl gegenwärtig und mitredend zu denken, wenn Raffael, wie Calcagnini erzählt, über einzelne Sätze Vitruv's ftritt, fie bald vertheidigte, bald zu widerlegen verfuchte. Vom Studium Vitruv's zur Erforfchung der römifchen Alterthümer war nur ein kleiner Schritt. Auf die letzteren wurde aber feine Aufmerkfamkeit auch noch unmittelbar durch fein Amt gelenkt.

In den früheren Jahrhunderten hatten die Ruinen Roms den Bauherren als ergiebiger Steinbruch gedient. In gleich roher Weife wie die Vorfahren alte

Denkmäler zu zerſtören, um Baumaterial zu gewinnen, geſtattete der antiquariſche Sinn im Raffaeliſchen Zeitalter nicht mehr; wenn ſich aber Baumaterial durch Ausgrabungen in unmittelbarer Nähe beſchaffen liefs, dieſes aus weiter Ferne zu holen, dazu waren die Bauleiter von St. Peter doch zu ſparſam. Papſt Leo X. erliefs am 27. Auguſt 1515 ein Breve, welches den Dombaumeiſter Raffael zum Auffeher über alle Ausgrabungen in und bei Rom bis auf den Umkreis von zehn Miglien ernannte, dafs dieſem von allen Ausgrabungen bei ſchwerer Strafe binnen drei Tagen Nachricht gegeben werde, anbefahl und Raffael das Recht des Ankaufes tauglicher Marmorſtücke und Steine für den St. Petersbau vorbehielt. Wichtig ſind namentlich die Schlufsſätze des an Raffael gerichteten päpſtlichen Breves: »Da es Uns bekannt geworden iſt, dafs viele von den alten Marmorſtücken Inſchriften oder ſonſtige Denkmale eingegraben zeigen, die oft irgend eine wichtige Erinnerung enthalten und es wohl verdienen zum Nutzen der Wiſſenſchaften und der Eleganz der lateiniſchen Sprache aufbewahrt zu werden, wir aber erfahren haben, dafs dieſelben von den Marmorarbeitern oft unbedachtſam zerſchnitten werden und die Inſchriften verloren gehen: ſo befehlen wir allen Steinmetzen, dafs ſie ohne deine Erlaubnifs keinen Inſchriftenſtein fortan zerſägen oder behauen.«

So wurde Raffael mitten in die bereits hochgehende antiquariſche Bewegung hineingezogen, das Schickſal der römiſchen Alterthümer weſentlich in ſeine Hände gelegt. Es ſcheint nicht, dafs er ſich durch dieſe Aufgabe ſeinem eigentlichen Wirkungskreiſe entrückt fühlte, und ſie etwa nur als eine äufsere Amtsbürde auffafste. Unverdächtige Zeugniſſe ſeines antiquariſchen Eifers liegen vor. Paulus Iovius rühmt Raffael's Kunſt, der mit Hilfe eines neu erfundenen Inſtrumentes die Reſte des alten Rom ſo genau mafs, dafs er den Architekten das Bild der ganzen Stadt vor die Augen bringen konnte. Andreas Fulvius, der nachmals ſelbſt eine vielgerühmte Beſchreibung der römiſchen Alterthümer herausgab, erwähnt Raffaeliſche Zeichnungen nach antiken Gebäuden. Coelio Calcagnini ſchildert in einem Briefe an den Mathematiker Jacob Ziegler mit wahrer Begeiſterung Raffael's antiquariſche Arbeiten: »Ein wunderbares Werk vollführt gegenwärtig Raffael. Er ſtellt das alte Rom in ſeiner urſprünglichen Geſtalt und Gröfse nahezu wieder her, indem er Hügel abtragen, bis zu den tiefſten Fundamenten graben läfst und die Denkmäler nach den Beſchreibungen der alten Autoren (in Zeichnungen?) reſtaurirt. Den Papſt Leo und alle Römer hat er zu ſolcher Bewunderung hingeriſſen, dafs ſie wahrlich glauben, ein himmliſcher Geiſt ſei herabgeſtiegen, um der ewigen Stadt ihre alte Herrlichkeit in den Augen der Menſchen wieder zu verleihen.« Auch Epigramme prieſen Raffael als den Wiederbeleber des alten Rom.

Noch genauere Nachrichten über Raffael's antiquariſche Thätigkeit liefsen ſich mittheilen und daran ſeine Selbſtbekenntniſſe in äſthetiſchen Dingen, wie er z. B. von den verſchiedenen Bauſtilen dachte, anſchliefsen, wenn ein vielbeſprochenes Schriftſtück mit vollkommener Sicherheit auf ihn zurückgeführt werden könnte. Wir beſitzen den Entwurf zu einer Dedication eines Werkes über die Antiquitäten Roms, an den Papſt gerichtet, und zwar in einer doppelten Redaction, einer älteren und einer um ein Jahr jüngeren, in welcher mehrere Lücken aus-

gefüllt und die Beifpiele zahlreicher aufgezählt find. Als Verfaffer deffelben galt zuerft Caftiglione, fpäter faft allgemein Raffael felbft. Was wir aus dem Schriftftück über deffen Urheber erfahren, ift folgendes: Er lebte, als er die Dedication niederfchrieb bereits elf (nach der zweiten Redaction zwölf) Jahre in Rom, er hat die Ruinen Roms nicht allein forgfältig aufgefucht und genau vermeffen, fondern auch mit den alten Autoren ftets verglichen, insbefondere hält er fich an das Regionenbuch des fogenannten Publius Victor, eines erft im fünfzehnten Jahrhundert auftauchenden Autornamens; vom Papfte felbft hat er den Auftrag erhalten, einen Plan des alten Rom zu zeichnen und in demfelben die Reftauration der einzelnen Gebäude zu verfuchen; er ift ein Verehrer Bramante's, deffen Werke der Schönheit der antiken Schöpfungen am nächften kommen, er kennt den Gebrauch der Buffole, über deren Erfindung er nichts genaueres weifs, nur muthmafst, dafs fie erft in neueren Zeiten aufkam; er tadelt den malerifchen Standpunkt bei der Aufnahme der römifchen Ruinen; diefelbe fei doch eigentlich Sache der Architekten, welche von jedem Bau den Grundrifs, Aufrifs und Durchfchnitt zeichnen. Von folchen Zeichnungen will er gleich Proben vorlegen, um die Richtigkeit feiner Grundfätze zu beweifen.

Einzelne Züge diefer Schilderung paffen auf Raffael, andere dagegen lenken auf andere Spuren. Unmöglich konnte Raffael einer eingehenden Kenntnifs der alten Schriftfteller fich rühmen; er war der lateinifchen Sprache nicht vollkommen mächtig und mufste fich erft Vitruv durch Fabio Calvi überfetzen laffen. Schwerlich hätte Raffael die beffere Befähigung des Architekten im Gegenfatz zum Maler, antike Denkmäler aufzunehmen, fo ftark betont, wie es der Autor der Dedication thut. Unvereinbar endlich erfcheint mit Raffael's Lebensverhältniffen, feine Gegenwart in Rom bei der Zerftörung einzelner Monumente in der Zeit Papft Alexander's VI. In dem Schriftftücke heifst es: »Nicht ohne grofse Betrübnifs kann ich daran denken, wie feit der Zeit, dafs ich in Rom weile, was noch nicht zwölf Jahre her ift, fo viele fchöne Dinge zerftört wurden, wie die »meta«, die fich in der Via Alessandrina befand, und der Bogen am Eingange der Diocletianifchen Thermen« etc. Diefe »meta« hat Papft Alexander VI., als er eine Strafse öffnete, zerftört, unter dem Bogen ift wahrfcheinlich der »arcus Gordiani« gemeint, von welchem nach Albertini der Cardinal Raffael Riario viele Marmorftücke für den Bau feines Palaftes, der fpäteren Cancelleria, entnahm. Beide Ereigniffe fanden mehrere Jahre vor Raffael's Ankunft in Rom ftatt. Ueberhaupt, wenn nicht alle Anzeichen trügen, fo bezieht fich die Dedication auf die Arbeit eines humaniftifch gebildeten Architekten, welcher in der antiquarifchen Literatur heimifch war, zugleich aber die praktifchen Kenntniffe befafs, um das Vermeffen und Zeichnen der Denkmäler eigenhändig vorzunehmen Ein Mann wie Fra Giocondo wäre zu dem Unternehmen am beften befähigt gewefen. Jedenfalls darf der »Bericht Raffaels an den Papft« nicht als Grundlage für die Schilderung der antiquarifchen Wirkfamkeit deffelben benutzt werden. Zum Glück erfcheint die Einbufse nicht grofs, denn er enthält nur ein Zeugnifs mehr, aber nicht das einzige Zeugnifs derfelben.

Welche Zaubermacht übte doch das römifche Alterthum noch aus, dafs es Raffael den Ruhm, den er als Fürft der Maler errungen hatte, beinahe ver-

geffen liefs und vollftändig gefangen nahm. Denn alle überlieferten Nachrichten ftimmen in der Betonung feines Eifers, feiner felbftlofen Hingabe überein und rechtfertigen den Glauben, dafs Raffael einen grofsen Theil feiner Zeit und feiner Kraft in den letzen Lebensjahren der Erforfchung des alten Rom gewidmet hat. Wenn ein Zeitgenoffe, der in Rom lebende Venezianer Antonio Michiel, Raffael mit Ptolomäus vergleichen und ihm das Lob fpenden durfte, feine Zeichnungen erfetzten geradezu den Anblick des alten Rom, fo bleibt nothwendig jeder Gedanke an einen flüchtigen Zeitvertreib und an nebenfächliche Dilettantenarbeit ausgefchloffen. Dennoch würde die Annahme, dafs das antiquarifche Intereffe die künftlerifche Natur getödtet hätte, zu einen groben Irrthum verleiten. Die Weife, wie unter Raffaels Einfluffe antike Bildwerke von Marcanton's Schule wiedergegeben wurden, liefert auch den Schlüffel zum Verftändnifs feiner Stellung zu den Trümmern und Reften der alten Welt. Mit feiner künftlerifcher Empfindung erfcheinen auf den Stichen Marcanton's die plaftifchen Originale frei umfchrieben. In ähnlicher Art zeigen auch Raffaels Alterthumsftudien ein Doppelgeficht. Auf der einen Seite erfchienen ihm die antiken Monumente als das Gerüfte, mit deffen Hilfe der ideale Bau des alten Roms wieder emporgeführt werden foll, auf der anderen Seite aber ergriffen fie auch feine Phantafie, boten ihm köftliche künftlerifche Anregungen und empfahlen fich namentlich als Bildungsmittel für feine Schüler. Im Kreife der letzteren prägt fich die antike Richtung am ftärkften aus. Wir irren gewifs nicht, wenn wir darin den Wiederfchein der antiken Studien Raffael's finden und diefe Schultendenz aus feiner unmittelbaren perfönlichen Einwirkung erklären. Uns beftärken in diefer Ueberzeugung die Nachrichten, welche wir Vafari verdanken. Diefer erzählt: »So umfaffend war das Streben Raffael's, dafs er in ganz Italien, in Puzzuoli, ja fogar in Griechenland Zeichner hielt und nimmermehr nachliefs, als bis er fich alles verfchafft hatte, was der Kunft zum Vortheil gereichen konnte.« Mittelbar wird Vafari's Bericht durch einen italienifchen Stich aus der Zeit Raffael's beftätigt. Derfelbe ftellt die Bafis der Theodofiusfäule in Konftantinopel (Victorien mit einem Schilde und darunter geflügelte Genien mit Kränzen) dar und führt die Unterfchrift: »an Raffael gefendet.«

Wie eifrig das Studium nach antiken Monumenten von den Schülern Raffael's betrieben wurde, deuten die vielen Zeichnungen an, welche Giulio Romano dem Vafari nachmals in Mantua vorwies. Sie waren theils von ihm, theils von anderen Künftlern nach den alten Denkmälern in Rom, in der Campagna, in Neapel und Puzzuoli gemacht worden. Unter den »anderen Künftlern« find wahrfcheinlich Perino del Vaga und Polidoro da Caravaggio gemeint. Die Antike und Raffael find Perino's Lehrmeifter gewefen. Als junger Menfch war er nach Rom gewandert. »Er betrachtete die antiken Bildwerke und die wunderbaren, zum Theil in Trümmer zerfallenen Bauten und verfank in Staunen über die Gröfse der glorreichen Männer, welche diefe Werke gefchaffen, und fehnte fich, ihnen nahe zu kommen. Er ahmte die Weife Raffael's nach und fuhr fort die alten Marmorwerke und die unterirdifchen Räume der Grottesken wegen zu ftudiren.« Raffael liebte ihn wie feinen eigenen Sohn und übertrug ihm einen Theil der Arbeiten in den Loggien. Hier traf er mit Polidoro di Caravaggio zufammen,

der es liebte, gemeinſam mit ſeinem Freunde Maturino Alterthümer aufzuſpüren und die antiken Marmorbilder im Helldunkel wiederzugeben. »Keine Vaſe oder Statue, keine Reliefſtafel, ob ganz, ob zerbrochen, gab es, die ſie nicht gezeichnet und die ſie nicht in ihren Werken verwerthet hätten.« Hier befinden wir uns alſo auf rein künſtleriſchem Boden. Die Antike wird ſtudirt, nachgezeichnet und nachgeahmt, nicht im Intereſſe der antiquariſchen Gelehrſamkeit; ſondern mit Rückſicht auf die künſtleriſche Praxis, welche Inhalt und Form der Darſtellung gleich willig den antiken Muſtern entlehnte.

Das Studium der Antike bildete einen weſentlichen Mittelpunkt der Raffael-ſchen Schule. Daſſelbe tritt in dem Maſse immer ſtärker auf, in welchem die Selbſtändigkeit der Schüler wuchs. Nun lagen aber die äuſseren Verhältniſſe ſo, daſs Raffael denſelben in den letzten fünf Jahren ſeines Lebens einen hervorragenden Antheil an ſeinen Arbeiten zuweiſen muſste. Seine weitumfaſſende Wirkſamkeit geſtattete nicht ein ſtetiges perſönliches Eingreifen auch in das einzelne Werk. Auſser der Ausführung muſste in vielen Fällen ſelbſt die Compoſition, nachdem man ſich über die Grundlage verſtändigt hatte, den jüngeren Genoſſen überlaſſen werden. Da war es nun gewiſs für Raffael die beſte Bürgſchaft des Gelingens, wenn die Schüler auf antike Muſter zurückgingen und an dieſe ſich anlehnten. Bei ſeiner Begeiſterung für das klaſſiſche Alterthum muſste er dadurch die perſönliche Unterweiſung mehr als erſetzt glauben. So erklärt es ſich denn auch in ganz natürlicher Weiſe, daſs in den Werken Raffael's, an welchen die Schüler mitthätig waren, der Einfluſs der Antike immer ſichtbarer wird. Zu dieſen Werken gehören ebenſogut die beiden letzten Stanzen wie die Loggien und der Bilderſchmuck in der Farneſina.

* * *

Im Jahre 1514 hatte Raffael die beiden mittleren Stanzen vollendet. Unmittelbar darauf begann er auf Geheiſs des Papſtes die Ausſchmückung eines dritten Zimmers, welches, der Stanza della Segnatura benachbart, die Reihe der alten Prunkgemächer nach der Tiefe des Palaſtes zu abſchlieſst. Dieſe Stanze führt gemeinhin nach dem berühmteſten Wandbilde daſelbſt den Namen: das Zimmer des Burgbrandes (Stanza dell' incendio), ſollte aber füglich das Leozimmer heiſsen. Denn der Name Leo iſt das einzige Band, welches die verſchiedenen Wandgemälde zuſammenhält. Aus dem Leben Leo's III., welcher die Krönung Karls des Groſsen vollzog, und Leo's IV., deſſen Frömmigkeit durch die ihm verliehene Wundermacht belohnt wurde, erſcheinen einzelne Begebenheiten hervorgehoben, mit der offenbaren Abſicht, dem gleichnamigen herrſchenden Papſte auf dieſe Art zu huldigen. Offene Anſpielungen auf Ereigniſſe der unmittelbaren Gegenwart machen den Complimentirſtil noch durchſichtiger. Raffael ertrug den ihn auferlegten Zwang, welcher die Stellung Leo's X. zur Kunſt nur allzudeutlich zeichnet, jetzt vielleicht leichter als in früheren Jahren. Denn er hatte ſich einen feſten Kreis ſelbſtändig ſchöpferiſchen Wirkens gezogen und ſeine Phantaſie in eine reiche ideale Welt verſenkt. Neben dem Bau von St. Peter, neben den Cartonzeichnungen für die Teppiche, neben den immer um-

faffenderen antiken Studien traten allmählich die Arbeiten in den Stanzen in den Hintergrund.

Die Fresken im Leozimmer wurden bereits im Sommer 1514 in Angriff genommen. Diefes beftätigt eine Stelle in Raffael's Brief an den Oheim Simone Ciarla (1. Juli 1514): »Ich habe eine andere Stanze für Se. Heiligkeit begonnen, welche ihm zwölfhundert Golddukaten koften wird.« Das Ende der Arbeit fällt in das Jahr 1517. Diefes Datum lefen wir nicht allein unter dem Wandgemälde auf der Fenfterfeite, auch Bembo fpricht in einem feiner Briefe an Bibbiena (19. Juli 1517) von den Fresken in den Stanzen als bereits fertig. Auf den zeitlichen Vorrang unter den vier Wandbildern erhebt fodann die Schilderung des Sieges über die Saracenen bei Ostia begründeten Anfpruch. Bereits 1515 empfing Dürer als Ehrengabe von Raffael eine Röthelzeichnung, welche fich als das Studium nach dem Nackten zu zwei Figuren auf dem Schlachtbilde erweift. Darnach läfst fich die Zeit der Entftehung der Fresken ungefähr beftimmen. Der an Dürer gefendete Modellact ift übrigens die einzige unzweifelhaft eigenhändige Skizze zu dem Bilde, welche fich erhalten hat. Schwerlich hat Raffael noch andere gezeichnet. Denn die (übermalte und verdorbene) Freske zeigt nicht nur in der Ausführung, fondern auch in der Compofition ftarke Spuren überwiegender Schülerarbeit.

Gar arg hauften die Saracenen während der Regierung Leo's IV. (847—855) an den Geftaden Italiens. Kaum hatte fie von der Oftküfte ein furchtbarer Seefturm, der »auf Geheifs Gottes« ihre Schiffe zerftörte, vertrieben, fo erfchienen fie mit grofser Macht vor Oftia (im J. 849). Leo IV. raffte zufammen, was er an Truppen befafs, liefs diefe das Abendmahl empfangen, begeifterte fie durch Gebete und entfandte fie mit dem Kreuzeszeichen in die Schlacht. Nach langem, heftigem Kampfe errangen die Chriften den Sieg. Viele Saracenen ertranken, da es eine Seefchlacht war, im Meere, viele aber wurden lebendig gefangen und nach Rom gebracht. So ungefähr lautete das Programm, nach welchem fich Raffael zu richten hatte. Er verlegte die Scene an die Mündung der Tiber. Links zeigt fich ein öder Strand, auf welchem gepanzerte Reiter gegen Bogenfchützen anfprengen, rechts im Vordergrunde erhebt fich das Caftell von Oftia. Auf der Höhe des Meeres tobt noch der Kampf der Schiffe; einzelne derfelben find auf der Flucht begriffen, aus anderen warf fich die Mannfchaft in die See und ringt nun verzweifelnd mit den Wellen. Im Vordergrunde rechts, in der Nähe des Feftungsthores am Fufse einer Pyramide fitzt auf erhöhtem Sockel der Papft, der die Züge Leo's X. trägt, und hebt dankend die Augen und die Hände gen Himmel. Hinter ihm werden die Köpfe der Kardinäle Giuliano de' Medici und Bibbiena, letzterer von befonderer Porträttreue, fichtbar, an feiner Seite aber ganz vorn fteht ein prächtiger Krieger, die fchönfte Geftalt auf dem ganzen Bilde. Auf ihn bezieht fich die Röthelzeichnung, welche Raffael Dürer verehrt hat und die gegenwärtig die Albertina, (Br. 176) bewahrt. Er weift mit ausgeftrecktem Arme auf die Schaar der Gefangenen hin, welche dem Papfte vorgeführt werden.

Zu den Füfsen des Papftes knieen drei Gefangene, zur demüthigen Unterwerfung durch die römifchen Soldaten gezwungen, welche ihnen die Hände auf den

Rücken gebunden haben, fie bei dem Kopfe niederhalten und mit gezücktem Schwerte bedrohen. Die nächfte Gruppe zeigt einen am Boden liegenden Saracenen, auf deffen Leib ein Römer fein Knie prefst, um ihm mit gezücktem Schwerte den Todesftreich zu verfetzen. Auffallend in einandergefchoben erfcheint die dritte Gruppe, welche fich von der Mitte des Bildes nach rechts hinzieht. Zwei kräftige Soldaten, geharnifcht und behelmt, greifen mit ihren Armen weit aus, um zwei Gefangene in Empfang zu nehmen, welche aus einem Kahne gelandet werden. Der vorderfte der Saracenen hat die Hände mit Stricken auf den Rücken gebunden, betritt mit einem Fufse das Ufer und wird von dem Sieger gewaltfam bei dem Schopfe gepackt. Die gerade ausgeftreckten Arme der beiden Römer bilden gleichfam ein Dach, unter welchem fich eine wildbewegte Kampffcene abfpielt. Wehrlos liegt ein Mann, den Kopf platt auf die Erde gedrückt, am Boden; quer über ihn hat fich ein zweiter halbnackter Saracene geftellt, der einem Römer die Keule zu entwinden fich bemüht.

Der Ueberblick des Bildes lehrt ftarke Abweichungen von der üblichen Compofitionsweife Raffael's kennen. Man vermifst die innige Verflechtung der einzelnen Gruppen. Sie greifen nicht in einander, löfen fich vielmehr in lauter felbftändige Epifoden ab, die je nach dem Raumbedürfnifs vermehrt oder verringert werden könnten. Es fehlen die Uebergänge, die Wechfelbeziehungen, welche fonft jede Raffael'fche Schilderung auszeichnen und fie als ein organifch gefchloffenes, feftes Ganze erfcheinen laffen. Deutet fchon diefe lockere Compofition einen überwiegenden Antheil der Schülerhände an dem Werke an, fo wird vollends durch die zahlreichen Anklänge an die Antike die Vermuthung zur Gewifsheit. Genaue Copien find nicht nachweisbar; aber kaum eine Bewegung in den Gruppen der Soldaten und der Gefangenen kommt vor, welche nicht ihr Vorbild in römifchen Sculpturen befäfse. Eine Umfchau unter den Reliefs der Trajansfäule lehrt uns eine Reihe von verwandten Motiven kennen, wie das gewaltfame Faffen am Schopfe, das Vorftofsen der Gefangenen, das Niederwerfen und Bedrohen derfelben mit gezückter Waffe, und weift uns fo die Quellen, aus welcher der Maler der Schlacht bei Oftia fich feine Anregungen holte. Gerade ein folches emfiges Auflefen antiker Mufter ift für die Schüler Raffael's charakteriftifch. Und was that, während die Freske von den letzteren componirt und gemalt wurde, der Meifter? Dafs er eine Figur eigenhändig gezeichnet hat, wiffen wir, dafs er die allgemeine Anordnung billigte, vielleicht da und dort änderte und befferte, die oberfte Aufficht über das Werk führte, vermuthen wir. Aber nicht genug daran. Die unausgefetzte Arbeit an einem gröfseren Bilde, wobei die Befchäftigung auch mit dem Kleinen und Einzelnen nicht ausgefchloffen werden kann, lockte ihn allerdings nicht. Nachdem er z. B. den Cardinal Bibbiena eben erft in Oel gemalt und ein fo vortreffliches Charakterbild gefchaffen hat, den Kopf noch einmal in der Freske auszuführen, mufste ihm widerftreben. Aber er nahm von dem Gegenftande Anlafs zu felbftändigen Schilderungen, in welchen gleichfam der Grundton feftgehalten, aber frei von allem Nebenfächlichen und Aeufserlichen modulirt wird. Der ideale Kern der Darftellung ift der Kampf heroifcher Männer. Diefen Kern hebt Raffael heraus, führt ihn für fich aus, indem er Zeichnungen entwirft, welche nichts als

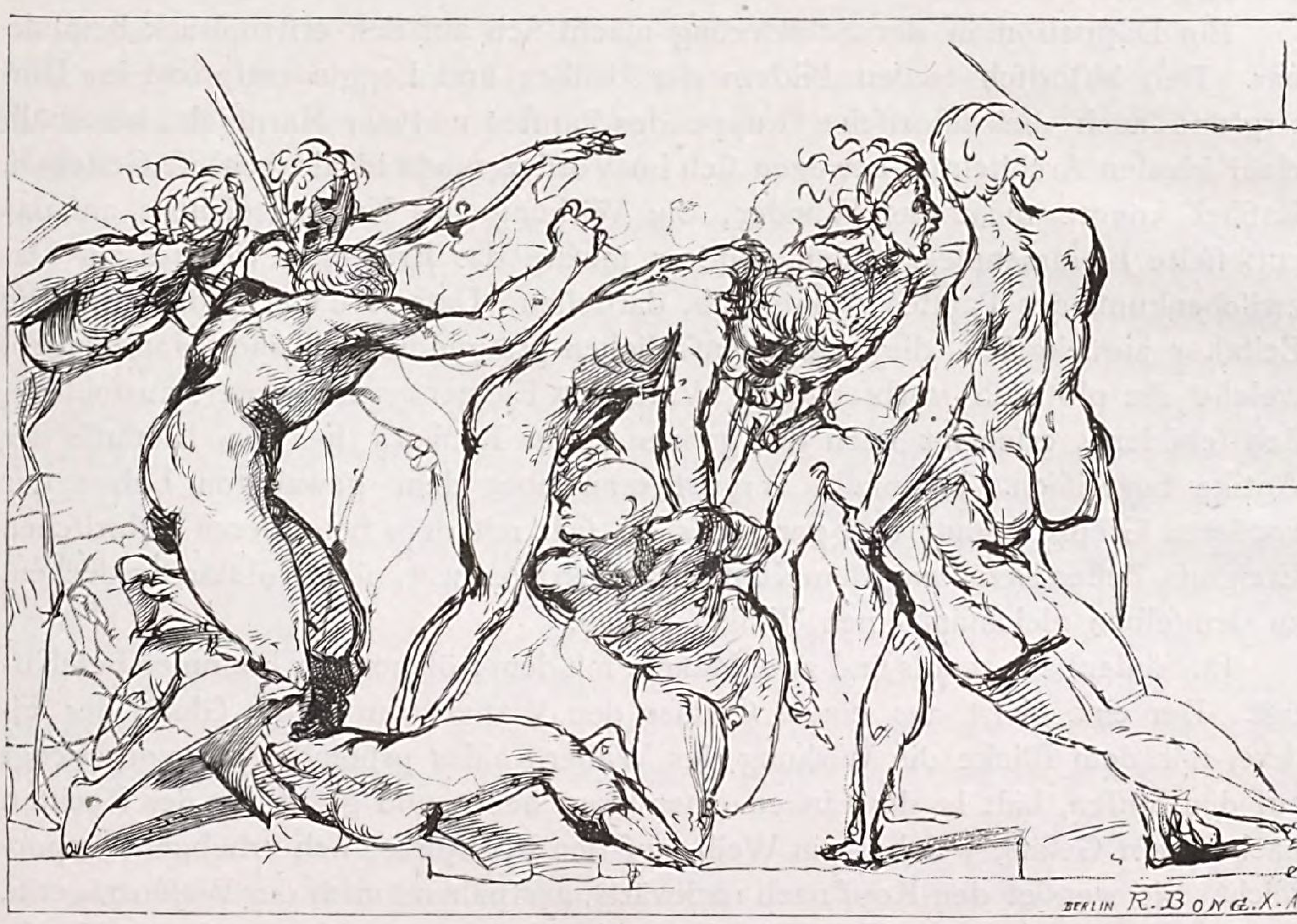
die Leidenfchaft des Kampfes athmen und die Herrlichkeit nackter Körper, wie fie fich in ungeftümen, rückhaltlofen Bewegungen äufsert, offenbaren.

Die Oxfordfammlung befitzt drei von altersher berühmte Federzeichnungen (Br. 45—47), die man mit Recht freie Phantafien über das Thema der Oftiafchlacht nennen darf. Mit kräftiger Hand find die Umriffe breit gezogen, durch wenige Schraffirungen die Leiber modellirt, die Gefichter eben nur angedeutet, und dennoch wogt in diefen Blättern ein Leben und eine Kraft des Ausdruckes, wie es das ausgeführte Schlachtgemälde nicht zum hundertften Theile wiedergibt. Ein Haufen Erfchlagener bedeckt auf dem erften Blatte rechts bereits den Boden. Zur Abwehr des (unfichtbaren) Feindes ftehen zwei Krieger bereit, von welchen befonders der vordere, wie er gerüftet dafteht, den Oberleib vorgebeugt, mit der Linken den Schild dem Gegner entgegenhaltend, in der Rechten das Schwert zückend, den Ausfpruch eines früheren Befitzers diefes Blattes (Antaldi): »con un expreffione incredibile« rechtfertigt. Auch einzelne der Männer hinter ihm richten den Blick auf den nahenden Feind und harren in höchfter Spannung des Angriffes, andere aber find befchäftigt, einem Gefangenen die Hände auf den Rücken zu binden. Je verzweifelter er fich gegen die Knebelung fperrt und vorwärts zu fchreiten fich anftrengt, defto fefter ziehen jene den Strick an und zerren ihn gewaltfam nach rückwärts.

Eine ähnliche Scene tritt uns auf der Rückfeite des Blattes vor Augen. Aus dem Schlachtgetümmel fchleppt einer der nackten Kämpfer den Leichnam eines getödteten Genoffen zurück. Aengftlich blickt er aus auf den nahenden Feind; er ift wehrlos, da ihm der leblofe Körper fchwer in den Armen hängt, aber bereits hat ein zweiter Krieger die Gefahr bemerkt und hält mit vorgebeugtem Leib den Arm zum Schirm vor. Aus der Ferne links eilen noch zwei Männer, durch lauten Zuruf fich aufmunternd, zur Vertheidigung herbei. Zwifchen diefen beiden Gruppen erfcheint ein bärtiger Krieger befchäftigt, einen auf die Knie gefunkenen, im Schmerze krampfhaft fich bewegenden Gefangenen zu knebeln, ein anderer beugt fich über einen auf der Erde liegenden Feind und holt mit hoch erhobenem Arme zum tödtlichen Streiche aus. Diefes letztere Motiv treffen wir auch mit einzelnen Veränderungen und in gröberer Auffaffung in der Oftia-Freske wieder.

Offenbar derfelben Zeit und den gleichen Anregungen entftammt die dritte Zeichnung: der Kampf um die Fahne. Von drei nackten Kriegern wird diefelbe feftgehalten. Während der eine links den Arm drohend erhebt und den Oberkörper vorneigt, um den Fahnenftock kräftiger zu faffen, biegt der andere feinen Leib weit zurück und fchreitet gewaltig aus, um die Trophäe an fich zu reifsen. Sein Genoffe aber in der Mitte zückt das Schwert, um durch einen wuchtigen Hieb die Fahne aus der Hand des erften Kriegers zu befreien. Dazwifchen fchiebt fich eine zweite Gruppe ein. Ein jugendlicher Kämpfer trägt einen Freund, der leblos über feinem Arme hängt, aus den Gewühle. Er wendet den Kopf nach rückwärts und hält den Schild einem auf ihn eindringenden Gegner entgegen, in feinem Bemühen, den Todten oder Verwundeten zu retten, durch einen Mann rechts in der Ecke unterftützt, der ftark vorgebeugt, den Arm des letzteren ergriffen hat, um ihn rafcher in Sicherheit zu bringen. Auch in

der ausgeführten Freske gewahren wir zwei in einander geschobene Gruppen; wie wenig greifen sie hier in einander, wie wunderbar verschlungen erscheinen sie dagegen in der Zeichnung! Besser kann man den Unterschied zwischen der Arbeit der Schüler und der Leistung des Meisters nicht erkennen, zugleich nicht deutlicher wahrnehmen, wie scharf Raffael die officielle Wirksamkeit von seinem freien künstlerischen Schaffen trennte und wie er sich von den ihm auferlegten Aufgaben zu erholen liebte, indem er, an die letzteren leicht anknüpfend, seine Phantasie ungehindert die weiteren Fäden selbständig spinnen liess.



Kampfscene. Federzeichnung. Oxford.

* * *

An antike Sculpturen erinnerten einzelne Gruppen in der Schlacht bei Ostia; die antike Poesie wieder gab mannigfache Anregungen für die zweite Freske im Leozimmer: den sogenannten Burgbrand. Auch diese Scene wurde aus dem Leben des Papstes Leo IV. herausgegriffen. Als eine Feuersbrunst im Borgo, so hiess das vaticanische Stadtquartier, wo die fremden Pilger, die Sachsen und Longobarden herbergten, wüthete und bereits die Peterskirche bedrohte, da trat der Papst auf die Loggia heraus und löschte durch das Kreuzeszeichen die Flammen. Wir sehen auf dem Bilde im Hintergrunde die alte Basilica und ihr rechts vortretend auf einem Unterbau von Quadern die Loggia, in deren mittlerem Bogen der Papst, von Kardinälen umgeben, mit der Hand das Zeichen des Kreuzes macht. Am Fusse der Loggia drängt sich ein Haufen meist von Frauen und Kindern, welche Hilfe flehend die Arme zum Papste emporheben. Eine hohe

Treppe trennt den Raum vor der Loggia von dem Vordergrunde, welcher rechts und links von fäulengefchmückten prachtvollen Bauten eingefafst ift. Die Flammen haben die oberen Theile derfelben zerftört und fchlagen durch die Zwifchenräume der Säulen durch; die Gefahr des völligen Einfturzes fteht drohend bevor. Wie Einzelne unverzagt das Feuer zu bändigen verfuchen, Andere auf die Rettung des Lebens und auf die fchleunigfte Flucht bedacht find, noch Andere endlich, vom Schreck übermannt, ziellos hin und her rennen oder in Klagen und Anrufungen des Himmels fich ergehen, das ift der Inhalt der Gruppen im Vordergrunde.

Ein Doppelton in der Schilderung macht fich auf den erften Blick bemerkbar. Den hiftorifch treuen Bildern der Bafilica und Loggia entfpricht im Hintergrund auch die hiftorifche Gruppe des Papftes und der Kardinäle, innerhalb einer idealen Architektur bewegen fich im Vordergrunde ideale, zeitlofe Geftalten. Raffael konnte nicht das Wunder, die Wirkung des Kreuzeszeichens auf das entfeffelte Flammenmeer malen, fondern mufste das Ereignifs, welches zur Dazwifchenkunft des Papftes Anlafs gab, darftellen. Dafs er dabei in das heroifche Zeitalter zurückgriff, die rein menfchlichen Empfindungen und Handlungen, welche die plötzlich vorbrechende Wuth des Elementes hervorrief, ausfchliefslich fchilderte, erfcheint nach der ganzen Natur Raffael's bei dem Einfluffe der Antike begreiflich. Jedenfalls vergifst man über dem gewaltigen Leben der vorderen Gruppen ganz und gar, dafs fie fich mit dem befonderen hiftorifchen Ereignifs, deffen Erzählung dem Künftler aufgetragen war, nicht vollftändig decken, zu demfelben gleichfam einen Winkel bilden.

Im Säulenbaue rechts find zwei Männer mit dem Löfchen der Flammen befchäftigt. Der eine giefst aus einem Gefäfse den Wafferftrom in die Gluth, der andere, mit dem Blicke die Wirkung des Wafferftrahles prüfend, fteht vorgebeugt auf den Stufen, hält in der Linken einen Krug bereit und greift mit der Rechten nach einem Gefäfs, welches ein Weib, auf den Fufsfpitzen fich erhebend, emporreicht. Sie wendet den Kopf nach rückwärts, ausfpähend nach der Wafferträgerin, welche ganz vorn in der Ecke die Stufen herabeilt, einen Krug auf dem Kopfe, einen anderen in der Hand. Der Sturmwind bewegt heftig die Gewänder der beiden Frauen und prefst fie theilweife an ihre Leiber. Dadurch werden nicht allein die plaftifchen Formen der letzteren überaus kräftig ausgeprägt, fondern auch im Betrachter der Eindruck, wie furchtbar das Feuer, wie grofs die Gefahr, wachgerufen. Die Mitte des Vordergrundes nimmt eine Gruppe von Frauen und Kindern ein. Eine Mutter, halbentblöfst, mit einem Haufen zufammengeraffter Kleider über dem Arme, treibt ihre zwei nackten Kinder vor fich her. Sie weifs felbft nicht wohin, fragend wendet fich daher das ältere der Kinder nach ihr zurück, während das andere kleinere feinem Schrecken durch lautes Weinen Luft macht. Die drohende Gefahr hat ihr die Befinnung geraubt, genug, dafs fie fich nicht mehr von brennenden Mauern eingefchloffen weifs. Mehr nach links hat fich ein Weib, nur vom Rücken fichtbar, zur Erde geworfen und ruft mit weit ausgebreiteten Armen die Hilfe des Papftes an; auf diefen deutet auch die Mutter mehr in der Tiefe des Bildes, an deren Seite ein Knäblein kniet und mit gefalteten Händen betet. Ein drittes auf der Erde fitzendes Weib endlich

hält im Schoofse ihr Kind geborgen und richtet angfterfüllt ihren Blick nach dem gefäulten Haufe links, wo fich gerade eine aufregende Scene abfpielt. Die Treppe ift hier bereits verbrannt, über die Brüftung der hohen Mauer biegt fich daher eine jugendliche Mutter mit dem Oberkörper vor und fteht im Begriff, ein Wickelkind herabzuwerfen, welches der Gatte aufzufangen fich anfchickt. Er hat fich auf die Fufsfpitzen geftellt und ftreckt die Arme empor, um den Abftand von der Brüftung möglichft zu verringern. Nebenan wagt ein muskelkräftiger nackter Jüngling den Sprung von der Mauer. Mit beiden Händen hält er fich am Rande derfelben feft, mit den Füfsen aber taftet er vorfichtig, um die Entfernung vom Boden zu prüfen. Ganz vorn in der Ecke trägt ein junger hochgewachfener Mann feinen greifen Vater auf dem Rücken; ihn begleitet fein Sohn, ihm folgt, den Kopf noch einmal zurückwendend, als wollte fie von der Heimat Abfchied nehmen, feine Gattin.

Das ift die berühmte Gruppe, welche Vafari Anchifes und Aeneas benennt, und welche Jacob Burckhardt im Cicerone zu dem Ausruf bewegt: »Es brennt nicht der Borgo, fondern Troja.« Zweimal hatte Raffael bereits in umfaffender Weife Gegenftände der Darftellung der Aeneide entlehnt. In dem Kupferftiche: Quos ego illuftrirte er das erfte Buch des römifchen Heldengedichtes; der unter dem Namen: il morbetto oder die Peft bekannte Kupferftich erzählt nach dem dritten Buche (V. 140—150) die Schickfale des Aeneas auf Kreta, die Seuche, welche feine Gefährten ergriff und die Erfcheinung der Penaten vor feinem Bette; hier in dem Burgbrande fchwebten abermals Verfe aus der Aeneide (II. 721—725) vor feiner Phantafie, als er die Gruppe der Flüchtlinge zeichnete. Doch nur diefe Epifode kann auf Virgil zurückgeführt werden, die anderen Geftalten des Vordergrundes laffen fich aus der Aufgabe des Künftlers, in grofsen, freien Zügen die Wirkungen einer gewaltigen Feuersbrunft zu fchildern, genügend erklären.

Der Antheil Raffael's am Burgbrand ift gröfser als an der Schlacht bei Oftia. Die Ausführung blieb zwar auch hier Schülerhänden überlaffen. Man erkennt diefelben an dem bräunlich rothen Tone des Fleifches, an der geringeren Frifche der Köpfe und der gröberen Modellirung des Nackten. Nur auf die letztere kann Vafari's Tadel fich beziehen, wenn er im Burgbrand eine nicht ganz glückliche Nachahmung Michelangelo's erblickt. Was die Compofition betrifft, fo weift die feinere Verflechtung der Gruppen auf die unmittelbare Spur Raffael's hin, und auch einzelne Geftalten hat offenbar der Meifter felbft entworfen. Nur dürfen nicht alle erhaltenen Studien auf feine eigene Hand zurückgeführt werden. Keine andere Freske in den vaticanifchen Stanzen erfreut fich bei Künftlern und Laien einer fo grofsen Beliebtheit, wie der Burgbrand, denn keine andere fpricht fo lebendig den Formenfinn an und kann fo frei von allen ftörenden Nebenbeziehungen in ihrer rein künftlerifchen Schönheit genoffen werden. Daher wurde fie auch in alten und neuen Zeiten eifrig ftudirt. Solche Nachbildungen, bald in Sepia getufcht mit aufgehöhten Lichtern, bald in Röthel gezeichnet, zum Theil aus der nächften Umgebung Raffael's find faft in allen gröfseren Sammlungen (Oxford, Florenz, Wien) vorhanden. Das meifte Anrecht auf Originalität unter denfelben dürften zwei Röthelzeichnungen in der Wiener Albertina, Studien

zum Aeneas mit Anchifes und zur Frauengruppe in der Mitte des Vordergrundes (Br. 177 und 174) befitzen.

* * *

Die antiken Anklänge, der heroifche Stil dämpfen im Schlachtbilde und im Burgbrande wirkfam den höfifchen Charakter der Gegenftände der Darftellung; dafür wird derfelbe in den beiden anderen Fresken des Leozimmers durch die zudringliche politifche Tendenz in bedauerlicher Weife verfchärft. Die Abficht des Beftellers war namentlich in der einen Freske (Krönung Karl's des Grofsen) auf eine Huldigung für König Franz I. von Frankreich gerichtet. Da das politifche Bündnifs zwifchen dem Papfte und dem Könige erft nach der Begegnung in Bologna (Winter 1515) aufgerichtet wurde, fo gewinnen wir dadurch eine Handhabe für die Zeitbeftimmung der beiden Werke. Sie wurden erft in den Jahren 1516—17 gemalt, fallen demnach fpäter als die Schlacht bei Oftia und der Burgbrand.

Die Krönung Karl's des Grofsen geht in einem durch Vorhänge abgefperrten Raume der Peterskirche, welche der Künftler in Bramante's Formen zeichnete, vor fich. Dafs die Symmetrie der Anordnung nicht gewahrt und die Gruppen ftark nach rechts verfchoben wurden, hat ohne Zweifel die unregelmäfsige Anlage des Fenfters in der linken Ecke bedingt. Der Papft mit den Zügen Leo's X. fitzt auf dem Throne, von feinem geiftlichen Hofftaate umgeben, und hält mit beiden Händen die Krone, um fie dem vor ihm knieenden Könige auf das Haupt zu drücken. In dem letzteren erfcheint nach der Tradition Franz I. von Frankreich porträtirt. Auch der kleine Page, unmittelbar hinter dem König, ift nach dem Leben gezeichnet und ftellt den kleinen Ippolito de' Medici, den Sohn Giuliano's vor. Rechts vom Papfte haben in mehreren Reihen die Kardinäle auf Bänken fich niedergelaffen, alle in prunkender Amtstracht, in Inful und Cappa, vor ihnen auf der Erde hocken ihre Schleppenträger. Auf der anderen Seite, aber tiefer im Hintergrunde, fitzen gleichfalls mehrere Bifchöfe, von einer Reihe von Kriegern und weltlichen Dienern eingefchloffen, ganz vorn aber fchleppen einige Männer aus dem Volke, halbnackte, muskelkräftige Geftalten die Krönungsgefchenke herbei, von einem geharnifchten Manne, der auf den beinah fchon vollzogenen Krönungsact hinweift, zur Eile angefpornt.

Mit dem beften Willen kann man dem Inhalte des Bildes kein grofses Intereffe abgewinnen und nur langfam den fremdartigen Eindruck der Form der Darftellung, diefe in langen Reihen aufgepflanzten Kardinäle, die vielen Glatzköpfe, breiten Rücken, vor allem aber die zwanzig und mehr weifsen Bifchofsmützen überwinden. Erft bei der prüfenden Durchficht der einzelnen Theile des Gemäldes lernt man den malerifchen Werth desfelben würdigen. Mit vollendeter Meifterfchaft find die Stickereien in den Prachtgewändern wiedergegeben, täufchend die Prunkgefäfse gemalt. Hier haben wir wohl an die eingreifende Hand Giovanni's da Udine zu denken. Charaktervoll und überaus lebendig erfcheinen ferner mehrere Köpfe der Kardinäle, befonders jene auf der linken Seite neben dem Altar. Die Kunft der Färbung und die Fülle lebensvoller

Porträte entzückten die Zeitgenoffen und verliehen dem Werke in ihren Augen einen Werth, den wir kaum noch nachzuempfinden vermögen.

Die letzte Freske an der Fenfterwand, von Vafari irrthümlich als die Salbung Karl's des Grofsen bezeichnet, führt gegenwärtig den Namen: Reinigungseid Leo's III. und fchildert folgendes Ereignifs: Vom Papfte Leo III. angerufen, ihm gegen die rebellifchen Häuptlinge der Stadt Rom Hülfe zu leiften, unternahm Karl der Grofse im Jahre 800 einen Römerzug. Beide Parteien forderte er Kraft feines Amtes als römifcher Patricius vor fein Gericht. Nachdem die Gegner des Papftes ihre Anklage vorgebracht, follte nun auch diefer felbft Rede und Antwort ftehen. Eine richterliche Gewalt über fich anzuerkennen, dagegen ftraubte fich der päpftliche Stolz. Leo wies das Verhör zurück, wohl war er aber erbötig, freiwillig, »nicht gezwungen und von niemandem gerichtet,« durch einen Eid fich von allen Anfchuldigungen zu reinigen. Wie er den Reinigungseid leiftet, fchildert die Freske.

Der Papft fteht vor dem Altar des h. Petrus, hat beide Hände auf das vor ihm offen liegende Evangelienbuch gelegt und fchwört entblöfsten Hauptes den Reinigungseid. Im Halbkreife umgibt ihn fein geiftliches Gefolge, im Vordergrunde des erhöhten Altarraumes aber erfcheinen zwei Männer in weltlicher Tracht einander gegenübergeftellt. Der eine, links, in reichem Scharlachgewande, mit einer goldenen Kette gefchmückt zeigt mit der Hand auf den fchwörenden Papft, durch diefe Geberde den Schwur des Papftes gleichfam bekräftigend. Wir vermuthen in ihm Kaifer Karl den Grofsen in der Tracht des römifchen Patricius. Der andere hat die Linke in die Seite geftemmt, die Rechte in die Falten des ftolz über die Schultern geworfenen Mantels gefteckt und blickt voll Zorn und Grimm auf den Papft. Wir gehen nicht irre, wenn wir in diefer bedeutendften Figur des ganzen Bildes, einen der Ankläger des Papftes, etwa den Pafchalis oder Campulus erblicken. Auf den Stufen, die zu beiden Seiten des Fenfters gemalt find, lagern oder ftehen fränkifche Edle und päpftliche Kämmerer und Wachen.

War es leidige Noth, welche zu diefer Scene greifen liefs, weil kein paffenderes Ereignifs aus dem Leben Leo's III. gefunden wurde, oder empfahlen uns nicht mehr verftändliche äufsere Beziehungen diefe Wahl? Wir wiffen nur das eine, dafs die Compofition und die Ausführung das Trockene des Gegenftandes nicht ganz vergeffen macht. Die Wiederholungen bereits einmal gebrauchter Motive — die Soldaten auf der Treppe hier, die neugierigen Zufchauer auf der Tribüne im Krönungsbilde gehen auf die Meffe von Bolfena im Heliodorfaale zurück — deuten entweder eine gewiffe Ermattung der Phantafie des Meifters oder die überwiegende Schülerarbeit an. Die Entfcheidung kann nicht zweifelhaft fein. Die Malerei der beiden letzten Fresken fällt in die Jahre, in welchen Raffael gleichzeitig mehreren grofsen künftlerifchen Unternehmungen vorftand, einen unmittelbar perfönlichen Antheil an den einzelnen Werken nur in geringem Mafse nahm. Während einzelne feiner Gehülfen und Schüler im Leozimmer arbeiteten, war nur wenige Schritte weiter eine andere Schar mit der malerifchen Ausfchmückung der Loggien befchäftigt.

* * *

Die vaticanifchen Loggien danken ihren Urfprung den grofsartigen Plänen, welche Bramante auf Geheifs Julius' II. für einen Umbau des Palaftes entwarf. Derfelbe follte durch Corridore, Terraffen, Treppen mit dem entlegeneren Belvedere verbunden, aufserdem der vordere Hof (Cortile di S. Damafo) durch offene Hallen gefchmückt werden. Wären diefe Pläne vollftändig zur Ausführung gekommen, fo hätte der Vatican den Ruhm nicht allein des gröfsten, fondern auch des fchönften Palaftes in Italien erworben. Leider traf die Pläne Bramante's für den vaticanifchen Palaft kein befferes Schickfal, als feine Entwürfe für St. Peter. Das Meifte und Befte blieb in feiner Phantafie leben; das Wenige, was Form und Geftalt in Stein empfing, wurde nicht vollendet oder nachmals durch Umbauten verdorben. Die Hallen oder Loggien im Hofe des Damafus fchliefsen drei — übrigens ungleiche — Seiten deffelben ein und erheben fich über einem kräftigen Pfeilerbau in drei Stockwerken. Fein profilirte Bögen gliedern die Räume und verleihen ihnen den Charakter eines offenen Umganges. Den Bögen treten leichte Pilafter mit felbftändigem Sockel und Kapitäl vor, in den Mafsen vortrefflich abgeftuft und auf das oberfte Stockwerk wirkfam vorbereitend, welches von dem Baumeifter als eine offene Säulenhalle mit weitvorragendem Dache angelegt wurde. Die Loggien des zweiten Stockwerkes, an der linken oder weftlichen Seite des Hofes, führen den Namen Loggien Raffael's. Ihre malerifche Ausfchmückung war Raffael vom Papfte Leo übertragen worden, welcher den Zugang zu den Stanzen entfprechend reich und glänzend ausgeftattet fehen wollte. Als noch die Malereien in den Loggien in ihrer urfprünglichen Farbenfrifche ftrahlten, da mochten fie den Wettftreit mit dem wundervollen Naturgemälde, welches der Ausblick aus den weiten Bögen vor das Auge führt, wohl aufnehmen. Zu Füfsen des Palaftes in der Niederung breitet fich die ewige Stadt mit ihren Thürmen und Kuppeln aus; es folgen die ftolzen Hügel und weiterhin die in fanften Wellen bewegte Campagna bis zu den fernen Bergen, die in fchön gefchwungenen Linien das ganze Bild abfchliefsen. Die fröhliche Empfindung und genufsvolle Stimmung, durch die Landfchaft geweckt, fand einen Wiederhall in der reizenden, farbenreichen Decoration, welche die Wölbungen, Wände und Pfeiler der Loggien überzog und bis auf den Fufsboden fich erftreckte. Der Glanz derfelben ift aber längft verblichen. Die Leidensgefchichte der Loggien beginnt mit dem sacco im Jahre 1527 und ift noch in unferen Tagen nicht abgefchloffen. Ohne die Hilfe älterer Kupferftiche wären wir nicht mehr im Stande, die Loggien genügend zu befchreiben.

Nach der gewöhnlichen Anficht hat Raffael den von Bramante begonnenen Bau der Loggien vollendet. Sichergeftellt ift diefe Thatfache keineswegs, wie überhaupt über der Baugefchichte der Loggien noch ein ftarkes Dunkel lagert. Zwar lefen wir im Bogenzirkel der zwöften Arkade unter dem Bilde einer Victoria die Infchrift: MDXIII. Bezieht fich diefes Datum auf den Anfang oder auf den Abfchlufs des Baues? Wir haben darüber keine Gewifsheit, vermuthen nur aus mannichfachen Gründen, dafs die Malerei in den Loggien der gleichen Zeit angehören wie die fpätern Arbeiten im Leozimmer. Die ausfchliefsliche Schülerarbeit, die vollftändige Sättigung der Phantafie mit antiken Bildern weifen auf die Jahre feit 1515 hin.

Die Loggien Raffael's umfaffen dreizehn Arkaden, jede mit einer flachen Kuppel überwölbt. Die Rückwand, auf welche die Fenfter und Thüren der verfchiedenen Palaftgemächer gehen, wird durch Pilafter gegliedert, in der Weife dafs ftets ein mittlerer breiterer Pilafter zwei fchmäleren vortritt. Unter den Fenfterbänken malte Perino del Vaga, Bronzereliefs nachahmend, einfarbige biblifche Scenen; an den Pfoften und Giebeln der Fenfter ziehen fich dicke Fruchtfchnüre auf blauem Grunde hin, die anftofsenden Wandtheile wie die Pilafter erfcheinen mit auffteigenden Ornamentftreifen gefchmückt. Aufser der Flachmalerei wurden auch Stuccoreliefs, für welche Giovanni da Udine eine beffere Stoffmifchung (Travertinkalk mit Marmorftaub) gefunden hatte, zur Decoration verwendet. Eine ähnliche Gliederung und Verzierung erhielten auch die Pfeiler der offenen Bogen. Den Kuppelraum in den einzelnen Arkaden aber theilte Raffael in vier Felder und malte in jedem derfelben inmitten eines reichen ornamentalen Rahmens eine biblifche Gefchichte. Diefe zweiundfünfzig Darftellungen aus dem alten (48) und neuen (4) Teftamente werden gewöhnlich als die Bibel Raffael's bezeichnet.

Mit Vorliebe haben fpätere Kupferftecher die Bibel Raffael's nachgebildet, fie zu einem Gemeingut aller Kunftfreunde erhoben und felbft in tiefere Volkskreife eindringen laffen. Wenn nur diefe Art der Verbreitung nicht den Nachtheil mit fich führte, dafs die Gemälde von ihrer ornamentalen Umgebung getrennt und überdiefs farblos gedacht würden! Gewifs fpricht es nur für die ergreifende Macht und Wahrheit der Schilderung, dafs man diefe kleinen Zierbilder unwillkürlich monumentalen Werken anreiht. Dennoch mufs nachdrücklich betont werden, dafs es keineswegs in des Künftlers Abficht lag, die figürlichen Schilderungen felbftändig hervorzuheben, und ferner, dafs die Bibelgemälde wefentlich auch auf Farbenwirkung berechnet und mit der rein ornamentalen Malerei in Colorit fein abgeftimmt waren. Bereits durch das kleine Format war eine weitgehende Durchbildung der Einzelgeftalt, die psychologifch fcharfe Charakteriftik der Köpfe, fowie verwickelte Bewegungen und fchwierige Gruppen ausgefchloffen. Liefsen fie fich in diefer oder jener Schilderung nicht vermeiden, fo drückten fie nur den Werth der letzteren herab. Dagegen empfahl fich ein leichter Erzählungston, welcher das Auge von einem angenehmen Eindruck zum anderen leitet, und als Ausdrucksmittel eine helle, fröhliche Färbung, welche fich dem lichten Glanze der Ornamentmalerei gut anfchliefst. Beides kam in den Kuppelbildern zur reichften Ausführung. Mag auch vielleicht bei der Einzelbetrachtung derfelben das Colorit fchillernd erfcheinen und an das Bunte ftreifen: im Zufammenhange mit der Umgebung gefehen und genoffen, offenbart es die rechte Wirkung.

Mit gutem Vorbedacht hat der Künftler in den biblifchen Bildern der landfchaftlichen Schilderung einen gröfseren Raum vergönnt, eine Reihe köftlicher Idyllen uns vor die Augen geftellt. Wenngleich aus dem Paradiefe vertrieben, fo hat doch das erfte Elternpaar in keiner öden Wüfte Zuflucht fuchen müffen. Lachende Gefilde, fegensreiche fruchtbare Fluren umgeben Adam, der als Sämann wacker einherfchreitet, während Eva, vor der luftigen Holzhütte im Schatten gelagert, dem Spiele ihrer Kinder zufieht, das Bild einer fchönen, glück-

lichen Mutter. In heiter anmuthiger Landfchaft begrüfst Jacob Rachel und wirbt um ihre Hand. Ein reicher Hintergrund belebt die Scene, in welcher Jofeph feine Träume den Brüdern deutet. Am Fufse eines Felfens haben fich diefelben niedergelaffen, ihre Herden weiden auf üppigen Wiefen, einzelne Palmen und kleinere Baumgruppen unterbrechen die Fläche, weiterhin durchfchneidet diefelbe ein breiter Strom, an deffen jenfeitigem Ufer bewaldete Hügel emporfteigen. Die Krone der landfchaftlichen Compofitionen bleibt die Findung Mofis. Sonnenfchein lagert auf dem Nil, der in fanften Windungen, kleine Buchten bildend, dem Befchauer entgegenftrömt. Eine Reihe von Hügeln, mit Wald oder ftattlichen Bauten gekrönt, treten quer bis an das Ufer vor, das fich vorn zu einer Landzunge erweitert, wo die Königstochter das im Binfenkorbe gelandete Knäblein entdeckt. Diefe landfchaftlichen Staffagen find das befte Verbindungsglied zwifchen den figürlichen Darftellungen und den ornamentalen Malereien, fie löfen den Ernft und die ftrenge Haltung der erfteren, öffnen das Gemüth zu heiteren, freien Empfindungen und bewahren die feftliche Stimmung, welche der farbenglänzende Schmuck der Pfeiler und Wände angeregt hat. Von allen Gehilfen Raffael's dürfte keiner für folche landfchaftlichen Schilderungen fo geeignet gewefen fein, wie der einftige Schüler Giorgione's, Giovanni da Udine, dem man gewifs grobes Unrecht thut, wenn man feine künftlerifchen Fähigkeiten auf die täufchende Wiedergabe einzelner Thiere und mannigfachen Geräthes einfchränkt. Damit wird die Frage nach dem Mafse des perfönlichen Antheiles Raffael's und feiner Schüler an dem Werke berührt.

* * *

»Raffael machte die Zeichnungen zu den Stuccoverzierungen und zu den Bildern, die in den Loggien gemalt wurden. Den Giovanni da Udine fetzte er über die Arbeiten des Stucco und der Grottesken und den Giulio Romano über die Arbeit der Figuren, obfchon diefer wenig daran that. Die Bilder malten Giovan Francesco Penni, (Tommaso Vincidore aus) Bologna, Perino del Vaga, Pellegrino da Modena, Vincenzio da San Gemignano, Polidoro da Caravaggio und viele andere.« So lautet die Hauptftelle bei Vafari. Sie wird durch die Angaben im Leben Giulio Romano's und Perino's ergänzt. Danach entfallen auf Giulio Romano unter anderen folgende Bilder: die Erfchaffung der Thiere, die Erfchaffung Eva's, der Bau der Arche, das Opfer Noah's, die Findung Mofis. Perino del Vaga, deffen Kunft Vafari über jene der anderen Genoffen ftellt, malte den Durchgang durch den Jordanflufs mit der Bundeslade, den Sturm auf Jericho, den Sieg Jofua's über die Amoniter, Bilder, welche das ftärkfte Studium der Antike enthüllen, dann die Scenen aus dem neuen Teftamente: Geburt, Taufe Chrifti und das letzte Abendmal.

Ueberall fetzt Vafari Raffaelifche Zeichnungen als Grundlage der Bilder voraus. Auf diefe Behauptung hin den Schatz der Raffaelifchen Handzeichnungen, welcher in den verfchiedenen Sammlungen ruht, zu prüfen, erfcheint als die erfte Pflicht. Von vierzehn Bibelbildern konnte bis jetzt auch nicht die flüchtigfte Skizze nachgewiefen werden. Wir kennen fie nur aus den ausge-

führten Fresken und den Stichen, welche nach den letzteren gemacht wurden. Von einer viel gröfseren Zahl von Gemälden haben fich allerdings Handzeichnungen erhalten. Sie tragen alle denfelben Charakter: die Umriffe find mit der Feder gezogen, die Schatten mit Bifter getufcht, die Lichter mit Weifs aufgehöht. In diefer Weife hat Raffael in den fpäteren Jahren faft niemals die Skizzen entworfen, dagegen war diefe Manier in der Werkftätte unter feinen Schülern gebräuchlich und wurde gern benützt, um nach fertigen Bildern zu ftudiren. Wir gehen gewifs nicht irre, wenn wir alle diefe Bifterzeichnungen für Schülerarbeit erklären, grofsentheils erft gemacht, nachdem die Bilder in den Loggien gemalt waren. Die Originalfkizzen, fo muthmafsen wir aus guten Gründen, auf Raffael's Vorgehen in anderen Fällen geftützt, wurden in grofsen Umriffen einfach mit der Feder gezeichnet, einzelne Gruppen oder Geftalten in fchwarzer Kreide oder in Röthel entworfen. Solche Skizzen finden fich auffallend fpärlich vor. Die Windforfammlung befitzt die Originalzeichnung zur Vertreibung aus dem Paradiefe in fchwarzer Kreide, eine köftliche Federzeichnung zur Verlofung des Landes Kanaan unter die Stämme Ifrael's und eine andere zur Taufe Chrifti; die Albertina bewahrt den Kampf David's mit Goliath in fchwarzer Kreide, in der Oxfordfammlung endlich ift wenigftens die Kopie einer Röthelftudie zu den drei ägyptifchen Weibern in der Findung Mofis vorhanden. Der Verluft mehrerer Originalfkizzen kann zugegeben werden; gewifs hat aber Raffael nicht zu fämmtlichen zweiundfünfzig Kuppelbildern folche entworfen, und felbft in dem Falle, wo er die erfte Skizze felbft zeichnete, die Ausarbeitung der Kartons und vollends die malerifche Ausführung den Schülern überlaffen. So allein erklärt fich der ungleiche künftlerifche Werth der einzelnen Bilder. Während der Urfprung der einen — leider der Minderzahl — in der Raffaelifchen Phantafie für uns unzweifelhaft dafteht, erfcheinen die anderen offenbar von dem gröberen Sinne der Schüler gefchaffen. Je länger die Arbeit währte, defto mehr fchränkte fich der unmittelbare Antheil Raffael's ein. Die Scenen aus der Genefis überragen weithin die Schilderungen aus den fpäteren Büchern des alten Teftamentes. Aber felbft unter den vier Bildern, welche jedesmal in einer Kuppel vereinigt find, herrfcht in der Regel ein grofser Unterfchied.

Die Bilder in der erften Kuppel oder Arkade erzählen die Weltfchöpfung. Jehova fcheidet das Licht von der Finfternifs, fchafft Sonne und Mond, fchwebt über der bereits mit Bäumen bepflanzten Erde und bevölkert fie mit Thieren. Den Typus für Gottvater entlehnte der Künftler felbftverftändlich Michelangelo, und wie diefer verfinnlichte er die fchöpferifche Kraft durch die fchrankenlofe Bewegung. Aber nur einmal, in dem erften Bilde zeigt fich das Nachbild dem Mufter ebenbürtig. Der kleine Mafsftab hindert nicht den Ausdruck gewaltiger Macht in Jehova's Geftalt, die in das Unendliche zu wachfen und den Raum allfeitig zu umfaffen fcheint. Die Bilder in der zweiten Arkade fchildern das Leben des erften Menfchenpaares und dürften leicht den Höhepunkt in der ganzen Reihe der biblifchen Compofitionen bedeuten. Hier allein fällt nicht die eine Darftellung gegen die andere ab, fondern halten fich alle in Bezug auf Schönheit und liebevolle Durchführung das Gleichgewicht. Der träumerifche, verlegen ftaunende Adam, als er das erfte Mal feine Gefährtin erblickt, die lieb-

liche Gruppe Eva's mit ihren Kindern in dem Bilde, welches das Elternpaar arbeitend nach der Vertreibung aus dem Paradiefe fchildert, fchliefsen fich dem Beften an, was Raffael gefchaffen hat. Am meiften feffelt aber doch unfere Aufmerkfamkeit die Vertreibung aus dem Paradiefe. Der Engel mit gezücktem Schwerte jagt Adam und Eva von der Schwelle des Paradiefes weg. Er fteht erhöht auf der letzten Stufe der Pforte und legt die Hand auf die Schulter Adams. Diefer verhüllt mit beiden Händen, dem Schmerz rückhaltslos nachgebend, fein Antlitz, während in Eva bei allem Jammer auch noch die zarte weibliche Scham fich regt und fie züchtig Schoofs und Bufen bedeckt. Diefer Auffaffung begegnen wir hier nicht zum erften Male. Bereits Mafaccio hat fie in die Kunft eingeführt. Wir erinnern uns, dafs die Arbeiten in den Loggien mit den Entwürfen für die Teppiche gleichzeitig fallen und dafs Raffael bei diefen, durch die verwandten Gegenftände der Darftellung angeregt, auf feine Studien in der Brancaccikapelle zurückkam. Einmal emporgetaucht und in feiner Phantafie wieder lebendig geworden, fchwebte fie ihm auch vor, als er die Vertreibung aus dem Paradiefe entwarf. Er behielt die Gruppe der Verjagten im Wefentlichen bei, fchob nur den Racheengel näher an fie heran und brachte diefen, der bei Mafaccio über der Pforte fliegend gezeichnet ift, in eine unmittelbare Berührung mit Adam.

In der dritten Arkade — die Gefchichte Noah's — bemerken wir bei der Sündfluth wie beim Opfer ftarke bei Michelangelo's Deckenbildern gemachte Anleihen und erfreuen uns erft in den folgenden Arcaden, bei den Bildern aus dem Leben Abrahams, Ifaaks und Jacobs an der felbftändig erfindenden Kraft des Künftlers. Das patriarchalifche Stillleben fchmiegte fich auch beffer dem leichten Stile an und bedurfte zu feiner vollendeten Wiedergabe keines fchweren, den Raumverhältniffen widerftrebenden Rüftzeuges. Den jugendlichen Geftalten und Frauenfiguren insbefondere fieht man es an, dafs Raffael's Auge auf ihnen geruht hat. Zierliche Anmuth ift über die drei Engel ergoffen, welche Abraham erfcheinen, und über Rebecca, die im Schatten eines Baumes ruht, während Ifaak knieend die Botfchaft des Herrn vernimmt und zum Beharren in der Heimat gemahnt wird. Ifaaks ftürmifches Liebesfeuer, als er heimlich Rebecca naht, und Jacobs leifes Liebeswerben um Rahel am Brunnen werden mit der gleichen Innigkeit gefchildert. Unter den Bildern in der fiebenten Arcade aus dem Leben des ägyptifchen Jofeph ragt die Traumdeutung hervor, nicht allein wegen des fchönen landfchaftlichen Hintergrundes, fondern auch wegen der kunftvollen Anordnung der Gruppen. Acht Brüder fitzen am Abhang des Felfens, der vorderfte mit deutlichem Anklange an einen antiken ruhenden Waffergott, und horchen auf Jofeph, der mit fchlichter Wahrhaftigkeit, die Linke auf die Bruft gelegt, feine Träume erzählt. Ihm zur Seite eng in einander verfchränkt ftehen die drei letzten Brüder, fo dafs bei aller Ungebundenheit der Stellungen doch eine gefchloffene Gefammtgruppe uns vor die Augen tritt.

Mit der Findung Mofis endigt die Reihe der idyllifchen Bilder. Kampf und Krieg geben weiterhin wiederholt den Gegenftand der Darftellung ab, gröfsere Volksmaffen werden in die Scene gebracht. Bei der Erftürmung von Jericho find die Reliefs der Trajanfäule mit gutem Erfolg als Mufter benützt. Eine Reihe

kräftiger Krieger fchreitet, theilweife durch die hochgehaltenen Schilde gedeckt, zum Angriffe vor, durch Paukenfchläger zur Tapferkeit ermuthigt. Die Auslofung des Landes (Buch Jofua, 14) offenbart eine ftaunenswerthe Kunft, in befchränktem Raume einen Vorgang, der eigentlich eine Ausführung in grofsem Mafsftabe mit vielen Mitteln fordert, würdig zu verkörpern. Unter einem Thronhimmel fitzend, leiten der Hohepriefter und die Führer des Volkes, Eleafar und Jofua, die Theilung der Ländereien. Ein nackter Knabe zieht aus der Urne Loofe und reicht fie den Vertretern der zehn Stämme, welche, dicht an einander gefchart, auf der rechten Seite ftehen und durch Blick und Handbewegung die verfchiedenen Grade der Zufriedenheit mit ihrem Schickfale ausdrücken. Die einen weifen in die Ferne, wo das ihnen zugewiefene Land wohl liegen mag, andere prüfen forgfam den Zettel oder fchauen mit fchlechtverhehltem Mifsmuthe auf den Knaben oder harren endlich geduldig, ob ihnen das Glück Günftiges oder Ungünftiges befcheren wird. Das Leben und die Spannung diefer Gruppe ftehen in wirkfamem Gegenfatze zu der ernften Ruhe Jofua's und des Hohepriefters.

An den Schilderungen aus dem Leben Davids und Salomons und ebenfo an den Bildern aus dem neuen Teftamente hat Raffael gewifs nicht den geringften Antheil. Diefer Umftand wirft auf die gute decorative Wirkung der Arbeiten keinen Schatten. Dafs aber auf eine folche Wirkung die Hauptabficht gerichtet war, bekräftigt die Anordnung der Kuppelmalereien. Jedes Bild wurde als die Füllung eines gröfseren ornamentalen Feldes behandelt, das fich in jedem Kuppelgewölbe auf allen vier Seiten gleichmäfsig wiederholt. Bald wird die biblifche Darftellung von einer Pilafterreihe begleitet, bald tritt fie einem Säulenbaue vor, bald hebt fie fich von einem fächerartigen Vorhange oder von einem leichten der Antike nachgeahmten Ornamente ab. Nur in einem Falle fpiegelt fich der Inhalt der Bilder auch im Ornament ab, wo das letztere, aus Reihen von Rauten beftehend, Engel, die beten oder Fahnen fchwingen, uns vorführt. Die Ornamentfelder der verfchiedenen Kuppeln wechfeln; aber auch da ift ein beftimmtes Gefetz wahrnehmbar. Dreizehn Kuppeln werden in den Loggien gezählt. Ihr Schmuck erfcheint nun in der Weife geordnet, dafs er in der erften und dreizehnten, in der zweiten und zwölften Kuppel u.s.w. fich wiederholt, nur in der mittleren fiebenten Kuppel mit befonderer Prachtentfaltung vereinzelt dafteht. Mag man von links oder von rechts in die Halle treten, und fie gegen die Mitte durchfchreiten, immer wird die gleiche Reihe von Eindrücken das Auge treffen, ein Beweis, dafs die Gewölbe als ein zufammenhängendes Ganzes gedacht wurden.

* * *

Die Zierraten der Wände und Pfeiler find unter dem Namen der Grottesken der Raffaelifchen Schule weltberühmt. Ueber ihren Urfprung unterrichtet uns Vafari im Leben des Giovanni da Udine: »Als man bei S. Pietro in vincoli zwifchen den Ruinen des Tituspalaftes nach Statuen fuchte, fand man verfchüttet einige unterirdifche Räume voll von gemalten Ornamenten, kleinen Bildern und Stuccoreliefs. Giovanni da Udine ging hin mit Raffael, dem man jene zeigte,

und beide erftaunten über die Frifche und Schönheit der Werke. Diefe Grottesken (denn Grottesken nannte man fie, weil fie innerhalb der neu entdeckten Grotten gefunden worden waren) gefielen Giovanni fo fehr, dafs er fich auf ihr Studium legte und fich nicht damit begnügte, fie ein oder zweimal nachzuzeichnen und abzubilden, fondern dafs er, nachdem er fie mit Anmuth und Leichtigkeit auszuführen gelernt hatte, auch das Stuccoverfahren zu ergründen fuchte. Und als ihm auch diefes gelungen, zeigte er hocherfreut Raffael, was er geleiftet, und diefer, der eben im Auftrag des Papftes an den Loggien des Palaftes thätig war, liefs von Giovanni alle Gewölbe mit den fchönften Zierraten und Einfaffungen nach Art der antiken Grottesken fchmücken.« Die hiftorifche Kritik hat in einzelnen Punkten Vafari's Erzählung berichtigt. Die Grottesken find nicht erft durch die Ausgrabung der Thermen des Titus wieder entdeckt, nicht zuerft von Giovanni da Udine in den Loggien angewendet worden. Wie der Name, fo war auch das Wefen bereits früher bekannt und die Kunft, Grottesken zu malen, fchon im Anfange des Jahrhunderts verfuchsweife in Uebung. Darin behält aber Vafari dennoch Recht, dafs die Loggien einen förmlichen Umfchwung in der Decorationsmalerei hervorriefen und thatfächlich in antiken Studien, wenn auch nicht ausfchliefslich der Titusthermen, wurzeln. An ftofflicher Pracht ftehen die Grottesken den älteren Ornamenten nach; der früher übliche Goldgrund verfchwindet, damit aber auch das Schwere, zuweilen Drückende, das jenem anhaftete. Auf hellem, oft weifsem Grunde erfcheinen die kräftig gefärbten Zierraten, zumeift in leichten Linien geführt, theilweife im Spiele mit architektonifchen Formen entworfen. Das Uebergreifen in die Architektur, doch fo, dafs die Begriffe des Tragens, Laftens, niemals auftauchen, ift für die Grotteske ebenfo charakterifch, wie die Verbindung mit Stuccoreliefs. Wie zierliche Gemmen heben fich die letzteren weifsglänzend vom farbigen Grunde ab, fie übertragen das Spiel mit Bauformen auf das plaftifche Gebiet, fie fchlagen leicht und leife den Ton eines plaftifchen Werkes an, es der Phantafie überlaffend, daffelbe weiter zu führen, und locken auf diefe Art von einer angenehmen Empfindung zur anderen. Gilt als das Ziel der ornamentalen Kunft, dafs fie das Traumleben der Seele weckt, bei keinem Einzelgedanken diefe weilen läfst, in rafchem Fluge ftets wechfelnde Genüfse ihr vorzaubert, fo haben die Grottesken der Loggien daffelbe erreicht. Uebrigens herrfcht ein grofser Unterfchied zwifchen den letzteren und den Grottesken, welche Raffael's Schüler felbftändig nach feinem Tode gefchaffen haben. In der Villa Madama, Lante, Poniatowski werden die antiken Mufter viel genauer und vollftändiger nachgebildet; hier allein kann man von einer fyftematifchen Wiederherftellung der antiken Decoration reden. So lange Raffael lebte, wurde die letztere nur als Anregung für die erfinderifche Kraft, als Reizmittel der individuellen Phantafie verwendet, diefe niemals in ihrem Wirken befchränkt. Ein Hauch von Naturalismus weht noch durch die Grottesken der Loggien und verleiht ihnen frifches unmittelbares Leben.

Es wurde nicht als eine Schranke der fchöpferifchen Phantafie empfunden, dafs die Ornamentmalereien, offenbar unter Raffael's Einwirkung, einem feften Gefetze unterworfen wurden. Sie überwuchern nicht wild und regellos die Räume, fondern fchmiegen fich den architektonifchen Gliedern eng an; fo oft diefe wie-



Von den Decorationen der Loggien.

derkehren, wiederholt auch der ihnen anhaftende Schmuck denfelben Grundzug. In der Bildung verwandt erfcheinen an der Rückwand die Ornamente, welche den mittleren Pilafter in jeder Arkade bedecken, eine ähnliche Natur zeigen die Zierraten aller Nebenpilafter, nahezu identifch ift der Schmuck der Wandftreifen, welche unmittelbar an die Fenfter grenzen. Hier wurde in der Weife einer Holztäfelung, unabhängig von antiken Muftern, die Fläche in kleine mit Rofetten ausgefüllte Felder getheilt, zwifchen welchen in gröfseren Abftänden Füllungen mit figürlichen Darftellungen in Stucco oder Farbe angebracht find. In den Seitenpilaftern herrfcht das auffteigende Rankengeflecht vor, der volle Reichthum der Grottesken bleibt den Mittelpfeilern vorbehalten.

Diefe wunderbar phantaftifchen Erfindungen, fo leicht hingeworfen und doch fo voll an feltfamen Einfällen, fpotten jeder Befchreibung. Masken oder Vafen bilden das eine Mal die Wurzel, welcher zierliche Säulengerüfte entfteigen, die wieder durch Querleiften verknüpft, kleinen Tempeln, Nifchen zur Grundlage dienen. Immer höher fteigt der luftige Bau, von Genien, Satyrn belebt, durch Kränze, Blumen verbunden, empor, oben durch herzförmige Schilde, kleine Rundfcheiben, fchmale Tafeln gefchloffen. Oder es treten zu unterft ein Mann mit zwei Frauen zu einer Gruppe zufammen, einen Blumenkorb tragend, dem ein leichter mit einem Vorhange befpannter Stengel entfteigt; diefer entfaltet fich nach oben und bildet die Bafis für zwei Männer mit einem Greife in der Mitte, welche einen Säulenbau ftützen. Emporfteigende Blüthenkelche, herabhängende Ranken verknüpfen die einzelnen Theile unter einander und verleihen dem Ganzen den Schein des Zufammenhanges. Der Wechfel kräftigerer Glieder mit zierlichen Linien, das elaftifche Wefen der letzteren, das fie ftets dem Kreife fich nähern, bald fich einziehen, bald wieder fchwungvoll emporfchnellen macht, die Genien, Amoretten, welche Gewinde tragen, die Tempel umflattern, laffen das Auge niemals ermüden, führen der Phantafie ftets neue Reize zu. Ueberaus anmuthig erfcheint auch die Umwandlung des Pilafters in offene Lauben mit dem Durchblick in Landfchaften, in welchen Amoretten fich fchaukeln, Steckenpferde reiten, fröhliche Spiele treiben. Hier haben antike Malereien den ftärkften Einflufs geübt, während wieder auf anderen Pfeilern der Vogelfteller am Fufse eines Baumes, auf welchem Vögel aller Art niften oder das Schilfrohr, das hinter dem Rücken eines Igels emporfteigt und gleichfalls von allerhand Vögeln belebt wird, die Freude am unmittelbaren Naturleben verrathen.

Die Pfeiler der Fenfterfeite find ähnlich gegliedert und gefchmückt wie jene der Rückwand. Auch hier bedecken Grottesken ftets die Fläche des mittleren Pilafters, nur mit etwas ftärkerer Betonung des naturaliftifchen und landfchaftlichen Elementes. Das letztere herrfcht namentlich in den Bildern der Pfeilerfockel vor. Am fchilfbewachfenen Ufer des Sees tummeln fich Tritonen und Nereiden, niften Waffervögel. Kleine eingerahmte Landfchaften, mit Tempeln, Nifchen, geziert, heben fich auch farbenreich von den Grottesken an einzelnen Pilafterwänden ab. Einmal fteigt ein dünner Stamm in die Höhe, an deffen Blättern Fifche, Krebfe, Mufcheln hängen, das andere Mal finden fich mufikalifche Inftrumente zu einer förmlichen Trophäe zufammengeftellt, die fchweren Geigen zu unterft, dann Pofaunen und endlich Flöten, alle durch flatternde Bänder ver-

bunden und zu Gruppen vereinigt. Auch Affen und Pfauen und was fonft die von Giovanni da Udine fleifsig ftudirte Menagerie des Papftes an neckifchen oder bunten Gefchöpfen darbot, fehlten nicht.

Die Seitenpilafter zeigen durchgängig auf dem dunklen Grunde viereckige, runde oder polygone Füllungen mit Einzelfiguren oder kleinen Gruppen. Diefe, wie die verwandten an den Fenfterftreifen der Rückwand und an den Bogenlaibungen, find zwar für die Erkenntnifs der Raffaelifchen Kunftweife von untergeordnetem Werth, denn der Meifter nahm an diefen Zierarbeiten keinen perfönlichen Antheil; defto wichtiger aber erfcheinen fie für das Verftändnifs des Geiftes, der in der Raffaelifchen Schule waltete. Offenbar hatte Raffael den jungen Leuten, die unter Giovanni's da Udine Leitung hier arbeiteten, überlaffen, diefe kleinen Flächen mit Bildern zu fchmücken und was fie an figürlichen Darftellungen lockte und reizte, hier anzubringen. Munter griffen fie zu und fchütteten den Vorrath ihrer Studien aus. Was fie heute oder geftern gefehen und in ihre Skizzenbücher eingezeichnet, woran fie ihren Formenfinn geübt, und wohin als zu dem idealen Mufter emporzublicken fie gelehrt wurden, alles findet fich in diefen Stucco's vereinigt. Die Schüler huldigen zunächft dem Meifter und wiederholen im kleinen Mafsftabe aus den Loggienwölbungen den zum Leben erwachten Adam und das aus dem Paradiefe vertriebene Elternpaar. Auch das von Raffael entworfene Modell zur Jonasftatue verewigen fie an diefer Stelle. Einmal werfen fie auch einen fcheuen Blick auf Michelangelo's Fresken in der Sixtina und verfuchen eine der Sockelfiguren wiederzugeben. Doch vornehmlich wird ihr Sinn von der Antike gefangen genommen. Sie holen von der Trajanfäule die fchreitende Victoria und einzelne Reitergruppen, fie übertragen in flüchtigen Umriffen die Geftalt des Apoll vom Belvedere, fie heben aus einer Reihe von Sarkophagreliefs einzelne bedeutfame Gruppen hervor und geben Gemmenbildern neues Leben. Der bärtige Bacchus, die fchlafende Ariadne, die Centauren, die Satyrn, die Grazien, Eroten, Jupiter, Venus, Mars, Leda, Herakles, der Rächer Aegifth, Tänzerinnen, alle diefe Geftalten laffen fich auf antike Vorbilder zurückführen. Doch wurden die alten Denkmäler nicht roh geplündert und mechanifch copirt, fondern in geiftreicher Weife leicht umfchrieben, in freiem Spiele reproducirt. Wir ftaunen über den grofsen Vorrath antiker Kunftvorftellungen, über welchen die Schüler Raffael's gebieten, und finden neuen Anlafs, von der Wichtigkeit der antiken Studien im Raffaelifchen Kreife uns zu überzeugen.

* * *

Die Aufdeckung der Thermen des Titus gab nach Vafari die Anregung zu den Grottesken in den Loggien. Die Bewegung, welche die Auffindung der Thermen, die beffere Kenntnifs der antiken Decorationsweife in der Kunftwelt hervorrief, warf aber noch weitere Wellen. In den Loggien hatten die Raumverhältniffe und die Rückficht auf die Umgebung vielfach ein felbftändiges Vorgehen gefordert. Die biblifchen Bilder an der Decke, mag auch ihre Verwendung hier wenig paffend erfcheinen, prägen immerhin dem Schmuck der Loggien

einen eigenthümlichen Charakter auf. Die Grottesken bleiben auf die einzelnen Pfeiler befchränkt. Auf die Decoration gefchloffener Wände, in den antiken Muftern von befonderem Reize, mufste Verzicht geleiftet werden. Es wäre wunderbar gewefen, wenn fich in der für die Antike wie für den üppigen Lebensgenufs gleich begeifterten Umgebung des Papftes nicht die Luft geregt hätte, den malerifchen Schmuck der Thermen reiner und vollftändiger bei der Verzierung der Gemächer zu verwenden. Das Beifpiel dazu gab der Kardinal Bibbiena. Derfelbe hatte feine Wohnung im dritten Stock des Vaticans über den Loggien Raffael's. Mit dem letzteren enge befreundet übertrug er ihm die Decoration der »stuffetta«, des Badezimmers, in welchem gleichzeitig ein antikes Marmorwerk, eine Venus, aufgeftellt werden follte. Die Gegenftände der Schilderung beftimmte der Kardinal felbft. Wir erfahren diefen Umftand aus einem Briefe Bembo's an Bibbiena (19. April 1516), an deffen Schluffe es heifst: »Raffael bittet mich noch diefes Wenige anzufügen, dafs Ihr ihm die Gefchichten fendet, welche in Eurem Badezimmer gemalt werden follen, nemlich die Befchreibungen der Gefchichten, denn jene, die ihr gefendet habt, werden fchon in diefer Woche gemalt werden.« So wenig als die Erfindung, dürfte auch die Ausführung Raffael angehören. Wir urtheilen allerdings, da das Badezimmer Bibbiena's im Vatican feit Jahrzehnten unzugänglich ift, nur nach Nachbildungen und Kupferftichen. Diefe enthüllen bereits in der Zeichnung und Auffaffung fo grofse Unterfchiede, dafs man die Entwürfe nur theilweife auf Raffael felbft zurückführen kann. Hatte der Meifter nicht die volle freie Mufse für die vorbereitenden Arbeiten gefunden, wie follte er die Ausführung in die eigene Hand genommen haben?

Die beiden unzertrennlichen Gefährten Venus und Amor wurden von dem in den alten Erotikern wohl bewanderten Kardinal als die Helden der Darftellung auserfehen. Doch erfcheint auch Venus der Tyrannei ihres Sohnes unterthan. An der Decke, an den Feldern und Sockeln der Wände breitet fich die Malerei aus. Die farbigen, goldgefchmückten Kaffetten der Wölbung zeigen gegen die Mitte Amoretten, nach den Rändern zu die noch ungebändigten Naturwefen, wilde Thiere etc. Der genauere Inhalt und der Zufammenhang diefer kleinen Bilder bedarf noch einer befferen Erforfchung. Die Wände find durch leichte architektonifche Linien und Grottesken in Felder getheilt, in jedem Felde auf rothbraunem Grunde anmuthig zierliche Gruppen, meift erotifchen Charakters gemalt. Das erfte Bild preift und fchildert Venus als Anadyomene. Sie ift aus dem Meere emporgetaucht, fteht auf einer Mufchel, fchiebt mit einer Hand das feuchte Haar aus dem Gefichte zurück und ftreckt, noch unficher in der Bewegung, die Rechte nach Schutz aus. Wie Venus und Amor auf Delphinen reitend der kyprifchen Infel zueilen, ftellt das zweite Bild dar. Vortrefflich ift der Gegenfatz des muthwilligen Knaben und der furchtfamen Göttin gezeichnet. Amor — übrigens einem antiken Relief nachgebildet — fitzt feft und fröhlich auf dem Delphin, hat eine Floffe als Zügel ergriffen und hebt einen Stab hoch empor, das Thier zu rafcherem Gange anzutreiben. Venus dagegen hat fich auf den Rücken des Delphins gelegt, ftützt fich auf eine Floffe deffelben und blickt fcheu auf den übermüthigen Gefährten. Das dritte Bild wird uns auch durch

die Originalhandzeichnung in Röthel in der Windforfammlung nahe gebracht. Unter einem Baume fitzt Venus; fie hat das Gewand leicht über den Schoofs geworfen, die eine Hand auf die Wunde in der Bruft, welche ihr der Liebespfeil verfetzt, und die andere auf Amors Schulter gelegt. Diefer, mit Pfeil und Bogen bewaffnet, lehnt fich behaglich an die Mutter an, ihr fchalkhaft zulächelnd. Gleichfalls verwundet, falls die Deutung richtig ift, dafs Venus fich



Die Halle der Farnefina.

einen Dorn aus dem Fufse zieht und nicht die Sandale anlegt, erfcheint die Göttin auf dem vierten — jetzt aus der Wand ausgefägten — Bilde. Sie hat fich am Meeresufer nach dem Bade auf einem Steine niedergelaffen, im Schatten eines Baumes, auf welchem eine Taube niftet. Das eine Bein ift angezogen, das andere läffig zurückgefetzt, die ganze Stellung (in dem Kupferftiche des Meifters mit dem Würfel) überaus leicht bewegt und anmuthig, fo dafs hier ein Raffaelifcher Entwurf als Vorlage mit dem gleichen Rechte vermuthet wird, mit welchem Raffael's Mitwirkung bei den übrigen Wandbildern (Venus im Schoofse

des Anchifes oder Adonis, Jupiter belaufcht in der Satyrmaske Antiope, Vulcan fucht Pallas Athene zu überwältigen) wegen des mittelmäfsigen Werthes der Compofition bezweifelt werden mufs.

Mit den mythologifchen Scenen inmitten der Wandfelder ift der Schmuck des Badezimmers noch nicht erfchöpft. Unter jedem Wandbilde befand fich ein fchmaler Sockelftreifen, welcher auf fchwarzem Grunde Amoretten als Wagenlenker gemalt zeigte. Wie diefe Anordnung, fo geht auch die Farbenwahl unmittelbar auf antike Mufter zurück. Selbft die einzelnen Schilderungen wurden antiken Denkmälern entlehnt. Wir kennen die Vorliebe der fpäteren antiken Phantafie für Erotenfpiele. Unerfchöpflichen Stoff boten diefelben der Poefie, eben fo häufig reizten fie den Sinn der bildenden Künftler. Einen gar weiten Weg mufste Eros zurücklegen, ehe er die Wandlung von dem hefiodifchen Sohne des Chaos bis zu dem zierlich kleinen Gefchöpfe vollzog, das gleich einem Vogel in einen Käfig gefteckt, verkauft werden konnte oder als lieblich munterer Knabe auftritt, welcher Götter und Menfchen neckt, alle Mächte der Natur fich unterwirft, alle Befchäftigungen des Lebens fpielend wiederholt. Zuweilen klingt der fymbolifche Ton in diefen Schilderungen leife an, gar häufig mag nur die Luft und Freude an heiteren Scherzen fie veranlafst haben. Ob Bibbiena und Raffael, als fie Amor als Wagenlenker darftellten, damit einen tieferen Sinn verbanden, wiffen wir nicht. Auf antiken Wandgemälden und Gemmen kommen folche Scenen nur vereinzelt vor; im Badezimmer wurde die Scene fiebenmal wiederholt, ftets ein anderes Thierpaar vor den Wagen gefpannt. Vielleicht follten die Thiere die verfchiedenen Naturelemente andeuten. Amor lenkt mit dem Dreizack Delphine und mit einer Ruthe Schwäne, er fpornt mit einem Stachel Schildkröten an und regiert Schnecken mit einem Doppelzügel; einmal ziehen Schmetterlinge, ein anderes Mal Schlangen den Wagen. Das fiebente Sockelbild ift vollftändig verwifcht. Das Befte an denfelben bleibt immerhin die Fülle anmuthigen Lebens, welche die verfchiedenen Geftalten Amors durchweht.

* * *

Dem malerifchen Schmuck des Badezimmers des Kardinals Bibbiena fchliefst fich fowohl nach der Zeit wie nach dem Inhalte die Decoration der gröfseren ehemals offenen Halle der Farnefina an. Im Jahre 1516 wurde an den Bildern im Badezimmer fleifsig gearbeitet, in einem am 1. Januar 1519 an Michelangelo gerichteten Briefe meldet Leonardo Sellejo mit einem hämifchen Seitenhiebe auf Raffael die Vollendung der Deckenbilder in der Farnefina. Auch der Ton der Schilderung zeigt eine enge Verwandtfchaft. Beiden Werken könnte der Virgil'fche Spruch: Amor omnia vincit, als Motto vorgefetzt werden; da und dort wird Amor's Triumph gefeiert. Darin herrfcht gleichfalls zwifchen den Fresken in Bibbiena's Badezimmer und in der Farnefina Uebereinftimmung, dafs die Gegenftände der Darftellung aus der antiken Kunft gefchöpft werden, nur lehnen fich die Schilderungen in der Farnefina unmittelbar an die antike Poefie an, während die Bilder im Badezimmer, wenigftens die Sockelbilder dafelbft, auf

Werke der antiken Malerei und Gemmenkunſt zurückgehen. Die Fresken in der Farneſina danken ihren Urſprung einer vorwiegend literariſchen Inſpiration. Man kann auf die poetiſchen Quellen feſt den Finger legen, welchen Raffael's Compoſitionen in der Farneſina entſtammen: Epigramme der griechiſchen Anthologie und Apulejus Erzählung von Amor und Pſyche lieferten ihm den Stoff für ſeine Bilder. Doch dürfen wir nicht etwa an bloſse Illuſtrationen antiker Texte denken und meinen, der Künſtler habe die verſchiedenen poetiſchen Vorlagen einfach neben einander geſetzt, höchſtens dieſelben mechaniſch vermengt.

Ein neues Farbengedicht iſt entſtanden. Raffael verband die mannigfachen literariſchen Ueberlieferungen innerlich, verwebte, was urſprünglich von einander ganz unabhängig war und ſchuf ſo ein Werk, dem man weder den poetiſchen Reiz, noch die organiſche Einheit abſprechen kann.

Die Poeſie und die bildenden Künſte wetteiferten in den ſpäteren Zeiten des klaſſiſchen Alterthums, die Macht Amor's zu verherrlichen, und fanden einen lebendigen Wiederhall in den Dichtungen der Renaiſſance. Amor bändigt nicht allein die wilden Naturgewalten, ſondern unterwirft ſich auch die Götter. Er ſpannt ſie vor ſeinen Triumphwagen; er hat mit ſeinen Genoſſen die Inſignien Apollo's, Bacchus', Mercur's und Diana's auf zweirädrige Karren geladen, Greife, Löwen, Widder, Hirſche vorgeſpannt und fährt jene als gute Beute heim. Er hat Zeus den Blitz entwendet, Mars das Schwert entriſſen, Herakles beſiegt und deſſen Attribute angenommen. Wer alle Erotenſcherze, die ſich auf Amor's Triumph über die olympiſchen Götter beziehen, aufzählen wollte, wüſste kaum, wo er beginnen, noch weniger wo er aufhören ſollte. Die Schilderung Amor's, im Beſitze der Inſignien der verſchiedenen Götter, bildet den Mittelpunkt aller verwandten Darſtellungen. Wir wiſſen nicht, welche Gemmen, Reliefs, Wandgemälde Raffael zufällig zu Geſichte bekam. Wir muthmaſsen nur, daſs Petrarca's und Polizian's die Macht Amor's preiſende Verſe ihn für den erotiſchen Kreis empfänglich machten. Das eine aber halten wir feſt, daſs Raffael mittelbar oder unmittelbar die Kenntniſs von dem Epigramm in der griechiſchen Anthologie beſaſs, welches Philippos von Theſſalonich gedichtet hatte. Denn in dieſem wird die ganze Reihe der Götterinſignien aufgezählt, welche Amor als Trophäen heimträgt, gerade ſo wie es Raffael in der Farneſina ſchilderte, und auch die Nutzanwendung gemacht, welche Chigi und deſſen Freunde aus den Fresken gern herauslaſen.

Die Verſe des Philippos lauten:

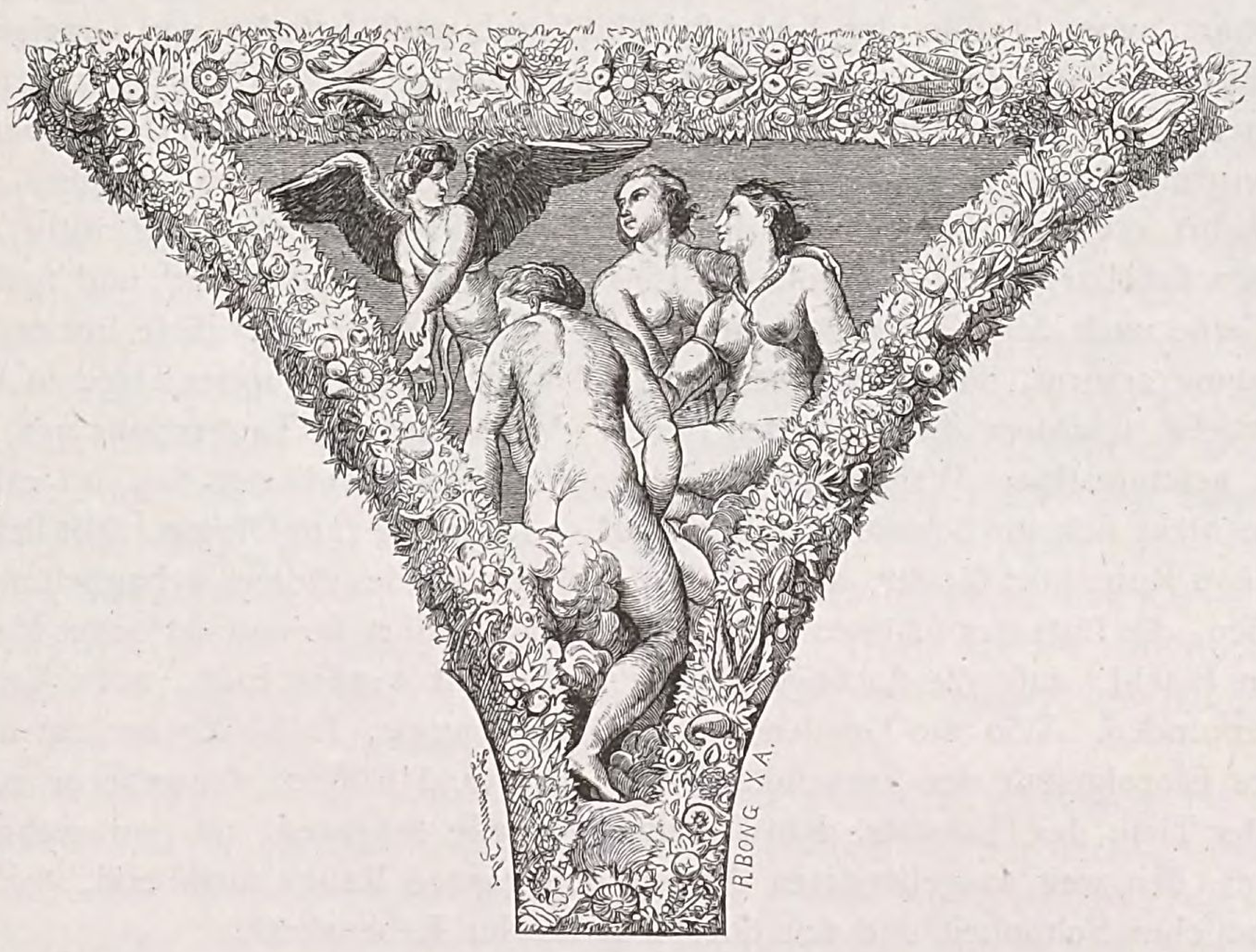
Sieh! Amoretten berauben die Herrſcher des hohen Olympos,
 Selber prangen ſie dann in der Unſterblichen Schmuck.
Ares entführen ſie Schild und Helm, die beflügelten Schuhe
 Hermes, die Pfeile Apoll, Bacchos den Thyrſos verliert.
Artemis Fackeln, des Herakles Keule, den mächtigen Dreizack
 Und des Donnerers Keil neckend ein Eros ergreift.
Wenn die Unſterblichen ſelbſt vor ihm nicht retten die Waffen,
 Könnte der ſterbliche Menſch trotzen dem ſchelmiſchen Gott?

Die Hälfte des Programms lieferte Raffael die epigrammatiſche Dichtung der Alten, die andere Hälfte holte er ſich aus dem Märchen des Apulejus: Amor und Pſyche. Um die unwiderſtehliche Gewalt der Liebe zu verſinnlichen, gab

es kein befferes Beifpiel als das Schickfal der Königstochter. Nicht nur wird Pfyche bei Amor's Anblick von leidenfchaftlicher Sehnfucht verzehrt, auch Amor empfängt eine Wunde, entflammt in Liebe und mufs an fich felbft die eigene unwiderftehliche Macht erproben. Die Form jedoch, welche das Märchen von Amor und Pfyche unter Apulejus' Händen gewonnen hatte, war für Raffael's künftlerifchen Zweck wenig brauchbar. Bei Apulejus tritt der Zorn und die Rache der durch Pfyche's Schönheit beleidigten Venus in den Vordergrund und nimmt Pfyche's Leidensgefchichte einen grofsen Raum ein. Das tragifche Element, welches die Dichtung in ftarkem Strome durchzieht, widerfprach der feftlichen Beftimmung der Räume in der Farnefina, bedrohte die Einheit der Auffaffung. Raffael entlehnte dem Buche des Apulejus wefentlich nur jene Scenen, welche das Erwachen der Liebe in Amor und die Erhebung Pfyche's zu himmlifchen Ehren fchildern, er verzichtete unbedingt auf die Wiedergabe aller Ereigniffe in Pfyche's Leben, welche den heiteren Eindruck ftören möchten. Dem Triumphe Amor's, nach dem Epigramme des Philippos von ihm dargeftellt, fchlofs er den Triumph Pfyche's an. So tritt uns alfo in den Fresken der Farnefina in Wahrheit eine Doppelerzählung vor die Augen, doch fo eng verknüpft, fo einheitlich im Tone, dafs wir die Ableitung aus verfchiedenen Quellen erft nachträglich bemerken. Die Umdichtung des überlieferten Stoffes hat Raffael vielleicht mit dem Beirath gelehrter und poetifch angeregter Freunde begonnen, aber gewifs felbft entfcheidenden Antheil daran genommen, nicht einen fremden Auftrag mechanifch ausgeführt, fondern eine perfönlich freie That vollzogen. Denn die Auswahl der Scenen leitete aufser einer feinen Empfindung für das Harmonifche ein vollendeter, nur dem Künftler eigenthümlicher Raumfinn. Jedes Bild erfcheint für die Fläche, auf welche es gemalt ift, fo genau berechnet, die Gliederung und Ordnung des poetifchen Stoffes den architektonifchen Theilen fo eng angepafst, wie es nur von einem Manne ausgehen kann, deffen Phantafie die Raumverhältniffe lebendig vorfchweben, und welcher jede Geftalt fich unmittelbar in einer beftimmten äufseren Form und entfprechenden Umgebung denkt.

Der malerifche Schmuck der gröfseren Loggia, einer nach dem Garten durch grofse Bogen geöffneten Halle, bedeckt die Stichkappen, die Bogenzwickel über den Wandpfeilern und endlich die Decke der Wölbung. In den vierzehn Stichkappen, die man mit niedrigen, breiten Dreiecken umfchreiben kann, fchildert Raffael Amor's Triumph. Die hohen aber fchmalen, gleichfam auf den Scheitel geftellten Dreiecke der Bogenzwickel geben den Grund ab für die Darftellungen aus Pfyche's Leben. Die Decke hat Raum für zwei gröfsere Gemälde, Götterverfammlungen, wie fie Apulejus im letzten Kapitel des Märchens befchreibt. Die Flächen der Stichkappen werden vollkommen durch die quer die Lüfte durchfaufenden Eroten ausgefüllt; in die Bogenzwickel liefsen fich nur Einzelgeftalten oder eng verbundene Gruppen einzeichnen, eine Befchränkung, welche gewifs auf die Wahl der Scenen grofsen Einflufs übte. Der Reigen der Bilder beginnt auf der linken Schmalfeite der Loggia. Amor zeigt uns zuerft feine eigene, die ftärkfte Waffe. Er trägt auf dem Rücken den Köcher voll Pfeile, deren Spitze er mit dem Finger prüft. In den folgenden Stichkappen erblicken wir ihn ftets mit den Attributen eines anderen Gottes verfehen; er trägt die Blitz-

bündel Jupiter's, den Dreizack Neptun's und den Zweizack Pluto's. Auch Mars und Apoll, Bacchus und Pan, Minerva, Vulcan und Hercules muſsten ihre Waffen Amor überliefern, welcher zuletzt, einen Löwen und ein Seepferd am Zügel führend, auch als Beherrſcher der Elemente auftritt. Die durchaus gleiche Rolle Amor's in allen vierzehn Feldern hemmte Raffael's ſchöpferiſche Kraft nicht im geringſten. Er gab dem Grundmotiv ſtets eine andere Wendung, gewann dem triumphirenden Liebesgotte, obſchon er überall daſſelbe thut, doch immer neue, immer anmuthige Seiten ab. Die Ecken und Winkel der für jeden anderen Künſtler unbequemen Flächen belebte er, indem er Amor noch einen Genoſſen ſchenkte oder ihn von ſymboliſchen Thieren, dem Adler, dem dreiköpfigen Cer-



Zwickelbild aus der Farneſina.

berus, dem Greif, dem Panther, der Eule begleiten lieſs, in ſo natürlicher, ungezwungener Weiſe, daſs man in dem ſcheinbar wenig gefügigen Raume nicht eine Schranke, ſondern einen Reiz für Raffael's Phantaſie erblickt.

Unter allen Eroten beſitzt der Amor mit dem Flügelhute und Heroldſtabe Mercur's die individuellſte Haltung. Er trägt nicht allein die Attribute des Gottes, ſondern ahmt auch ſein Weſen nach. Wahrſcheinlich nicht ohne Abſicht. Raffael hat dieſem Eroten benachbart den wirklichen Götterboten, wie er die Himmelsräume durchſchreitet, gemalt. Da ſcheint es nun, als ob Amor denſelben im Scherze nachäffen wollte. Auch er ſchreitet aus, eine Botſchrift auszurichten, aber nicht leicht beſchwingt, ſondern mit komiſcher Schwerfälligkeit, die ſofort als künſtlich und erborgt ſich erweiſt, ſobald man ſein ſchalkhaftes Geſicht erblickt.

Zwiſchen den Stichkappen ſteigen die Bogenzwickel empor, die einen wie die anderen von üppigen, farbenreichen Fruchtſchnüren eingerahmt. In den

Bogenzwickeln wird der Triumph der Pfyche erzählt. Apulejus darf nur foweit die Führung übernehmen, als in den einzelnen ihm entlehnten Scenen feine Worte mit überrafchender Genauigkeit und Treue in Linien und Farben übertragen wurden. Die Auswahl der Bilder traf, wie bereits erwähnt, Raffael felbftftändig; er änderte nicht allein den Ton des Märchens, fondern fügte auch um diefen zu kräftigerem Anfchlage zu bringen, zwei neue Scenen hinzu. Venus, auf Wolken thronend, zeigt Amor ihre irdifche Nebenbuhlerin und fordert ihn zur Rache auf. Eng an die Mutter gefchmiegt, ihrem Fingerzeige folgend, fchickt Amor fich an, den Pfeil zu werfen. Kein Zweifel, dafs der Pfeil treffen und der armen Pfyche eine »füfse Wunde« fchlagen werde. Aber die Waffe kehrt fich gegen Amor felbft. Auch er wird wie das (zweite von Raffael erfundene) Bild offenbart, vom Strahle der Liebe berührt und weift befeligt den Grazien die Geliebte. Keine Gruppe hat Raffael in dem ganzen Bilderkreife der Farnefina fchöner in den Raum hineincomponirt, als die drei Grazien. Zwei derfelben, im Hintergrunde auf Wolken fitzend, wenden ihr Antlitz Amor zu, welcher ihnen zugekehrt mit dem Finger auf (die unfichtbare) Pfyche deutet; die dritte, vom Rücken fichtbar, ftützt fich mit der Linken auf den Wolkenrand und fpäht in die Ferne nach der Geliebten Amor's aus. Wie Venus, über diefe unerwartete Wendung erzürnt, Juno und Ceres ihr Leid klagt und bei Jupiter Hilfe zu holen befchliefst, fchildern die folgenden Bilder. Venus hat ein Taubenpaar vor ihren reich gefchmückten Wagen gefpannt, Sperlinge umfchwärmen fie, im rafchen Fluge bläht fich ihr Schleier fegelartig auf — fo eilt fie zum Olymp. Mit liebenswürdiger Ruhe hört Jupiter, der fich auf den Rücken des Adlers behaglich niedergelaffen, die Bitte der fchönen Schmeichlerin an, erhört fie und entfendet Mercur, feinen Befehl, dafs die flüchtige Pfyche aufgefucht werden folle, allen Völkern zu verkünden. Wie die Grazien die fchönfte Gruppe, fo ift Mercur die anmuthigfte Einzelgeftalt der Farnefinafresken. Frei und fröhlich fchwebt er einher, aus der Tiefe des Himmels, dem Befchauer gerade entgegen, mit dem wehenden Mantel, den weit ausgebreiteten Armen den ganzen Raum ausfüllend, das Bild jugendlicher Schönheit und faft überfchäumender Lebenskraft.

Es bedarf aber keines Aufrufes mehr, Pfyche zu fuchen und zu finden. Sie hat alle ihr auferlegte Prüfungen glücklich überwunden, fteigt, die im Orcus geholte Urne mit der Schönheitsfalbe hoch emporhaltend, von Amoretten geftützt empor und überreicht der überrafchten Venus das Gefchenk Proferpina's. Nun hält auch Amor nicht länger zurück und eilt zu Jupiter, fich von diefem Pfyche als Gattin zu erflehen. Jupiter fafst Amor kräftig am Kopfe, prefst ihm die Wangen zufammen und drückt ihm auf den fchwellenden Mund einen derben Kufs. Die Bitte ift erhört, Mercur führt Pfyche im Triumphe zum Olymp. Auch in diefer letzten Gruppe offenbart Raffael wieder den Meifter in der Beherrfchung des Raumes, ohne darüber die feine natürliche Empfindung zu vergeffen. Wie vortrefflich ift das Emporfchweben wiedergegeben! Mercur und Pfyche entfteigen gleichfam dem engen irdifchen Raume; derfelbe wird immer breiter und offener und gewährt fo den Eindruck, als müfste man in ihm leichter und freier in die Höhe fchweben. Mercur hat die Gefährtin leife umfafst, blickt fie ermunternd an und weift mit der Rechten nach oben, Pfyche aber hält beide Hände über

dem Bufen verfchränkt und bewahrt fo inmitten triumphirenden Glückes einen Zug zarter weiblicher Zurückhaltung.

Den Schlufs der Erzählung von Amor und Pfyche enthalten die Deckenbilder. Raffael theilte die Decke durch dicke Frucht- und Blumenfchnüre, die von den Pfeilern auffteigen, und dachte fich die zwei fo gewonnenen Felder als ausgefpannte Teppiche. Auf dem einen Teppich fchildert er Jupiter's Richterfpruch und Pfyche's Aufnahme in den Olymp, auf dem anderen befchreibt er die Hochzeit Amor's mit Pfyche. Das erfte Bild zeigt zwei bei Apulejus getrennte Scenen vereinigt und bietet einen neuen Beweis für die felbftändige, das Künftlerrecht wahrende Auffaffung Raffael's. Aus dem Kreife der verfammelten Götter find Venus und Amor vor den Richterftuhl Jupiters getreten. Diefer ftützt nachdenklich das Kinn mit der Hand und horcht aufmerkfam auf Amor, welcher fich gegen die Anklage feiner Mutter lebhaft vertheidigt. Die drei Göttinnen an Jupiter's linker Seite, die mit ihm den Thron theilende Juno, dann Diana und Minerva hinter dem Richter blicken freundlich auf den angeklagten Schalk und erfcheinen ihm günftig geftimmt, während Neptun und Pluto, auf der anderen Seite fitzend, die Augen auf Venus richten und ernfte Mienen zeigen. Venus fchreitet im Eifer etwas vor, fafst mit der einen Hand ihr Gewand und deutet mit der anderen auf den Miffethäter. Mit Spannung verfolgt die andere Göttergruppe hinter Venus den Vorgang. Ihr zunächft fteht Mars, behelmt und gewappnet, dem fich Apollo, Bacchus und der auf feine Keule fich ftützende Hercules anreihen. Zwei Waffergötter, gemächlich in der Nähe einer Sphinx gelagert, und mehr im Hintergrunde Vulcan und Janus fchliefsen den Kreis. Der Richterfpruch ift zu Gunften Amors ausgefallen. Denn Mercur überreicht in der linken Ecke des Bildes der von einem Eroten herzhaft umfchlungenen Pfyche den Trank der Unfterblichkeit.

War Raffael für die Anordnung des Göttergerichtes wefentlich auf feine erfinderifche Kraft angewiefen, da Apulejus die Verfammlung nur flüchtig erwähnt, fo lieferte ihm diefer dagegen für die Hochzeit Amors ein fo reiches Programm, dafs ihm Raffael Zug für Zug folgen durfte. Den Ehrenplatz am reich gefchmückten Hochzeitstifche nimmt das jugendliche Ehepaar ein. Eng aneinander gefchmiegt, als ächte Liebende unbekümmert um ihre Umgebung, mag fie auch aus Göttern beftehen, flüftern fie fich zärtliche Worte zu. Ihnen zunächft hat fich Jupiter mit Juno gelagert, und in weiterer Ordnung Neptun und Amphitrite, Pluto und Proserpina, Hercules und Hebe. Bacchus, von zwei Eroten unterftützt, giefst den Nectar in grofse Mifchkrüge, Ganymed überreicht knieend Jupiter in einer Schale den Göttertrank, eine der drei Grazien, welche die glücklich vereinten Liebenden umfchweben, giefst Balfam auf Pfyche's Haupt, die Horen ftreuen Blumen auf die Götter herab. An die Tafelrunde fchliefst fich links die Gruppe der Sänger und Tänzer. Zur Leyer Apollo's, zur Flöte Pan's und zum Gefange der Mufen bewegt fich Venus, indem fie zugleich mit der Rechten das Gewand fafst und in der Linken das Schleierband anmuthig emporhält, im zierlichen Tanzfchritte.

Darüber kann kein Zweifel herrfchen, dafs die Compofition des ganzen Bilderfchmuckes von Raffael's Hand felbft herrührt. An den Deckenbildern wie an den Gruppen und Einzelfiguren in den Stichkappen und Bogenzwickeln

begegnen wir überall den unnachahmlichen feinen Wendungen, wie fie eben nur Raffael aus feiner unerfchöpflichen Phantafie hervor zu zaubern verftand. Immer neue Wandlungen erfahren, der Stimmung entfprechend, die einzelnen Typen. Jupiter als Richter in der Götterverfammlung, Jupiter, welcher Venus und dann wieder Amor, man möchte fagen, Privataudienzen ertheilt, zeigt ftets einen anderen Ausdruck, Pfyche vor Venus, und Pfyche am Arme Mercurs emporfchwebend wird von ganz verfchiedenen, aber ftets richtigen Empfindungen befeelt. Auch die Umrifslinien der grofsen Compofitionen an der Decke, in leichtem Schwunge wellenförmig fich hinziehend — die Köpfe der einzelnen Figuren, gleichviel ob diefe ftehen oder fitzen, find beinahe in der gleichen Höhe gehalten — fo wie die reizenden Bindeglieder der einzelnen Gruppen dafelbft konnte in diefer einfachen, gleichfam felbftverftändlichen Schönheit nur Raffael zeichnen. Leider befitzen wir nur wenige der eigenhändigen Entwürfe des Meifters. Röthelzeichnungen, theilweife Studien nach dem Nackten, find zwar in vielen Sammlungen vorhanden. Acht Blätter beziehen fich allein auf das Hochzeitsmahl. Doch können die meiften nur als Schülerarbeit gelten, nicht felten erft nach den ausgeführten Fresken zur Uebung gezeichnet. Vafari fchreibt Raffael nicht allein alle Cartons zu, fondern behauptet auch, dafs diefer viele Figuren mit eigener Hand in Fresco gemalt habe. Er verbeffert fich aber felbft in den Biographien Penni's und Giulio Romano's. »Penni, fagt er hier, malte nach den Cartons und der Anweifung Raffael's die Decke in der Farnefina, Giulio Romano hat den gröfsten Theil der Gefchichten, die fich in der Loggia Chigi's befinden, gearbeitet. Der reiche Blumenfchmuck ift ein Werk des Giovanni da Udine.« Der gegenwärtige Zuftand der Fresken macht die Entfcheidung unmöglich. Bekanntlich wurde der ganze blaue Himmelsgrund, von welchem fich fämmtliche Figuren abheben, im Jahre 1701 unter der Leitung Carlo Maratta's erneuert. Dadurch wurde nicht allein die Farbenftimmung verändert, fondern auch allen Umriffen eine unangenehme Härte verliehen. Auch die Figuren wurden faft alle übermalt. Die wenigen in ihrer urfprünglichen Geftalt erhaltenen Refte geftatten keine Unterfcheidung des Antheiles Raffael's von jenem feiner Schüler. Es gilt zwar z. B. der Rücken einer Grazie auf dem Bilde, wo Amor den Grazien feine Geliebte zeigt, als die eigenhändige Arbeit Raffael's; in Wahrheit kann man aber nur behaupten, dafs diefe Geftalt von keiner fpäteren Hand berührt wurde. Sie giebt den Mafsftab für das Urtheil, wie viel feiner urfprünglich die einzelnen Figuren modellirt und zarter die Farben abgetönt waren, und läfst uns die ehemalige Schönheit des Werkes ahnen, die niemals mehr genoffen werden kann; fie geftattet aber keinen zwingenden Schlufs auf die Perfon des Urhebers.

* * *

Eine beftimmte Aufeinanderfolge in der Schilderung der Werke Raffael's, die getrennte Aufzählung der letzteren war unvermeidlich. Gar leicht wird dadurch der Eindruck hervorgerufen, als ob diefelben auch in gemächlicher Weife nach einander gefchaffen worden wären. In keinen gröberen Irrthum könnten wir verfallen. Die Wahrheit aus Raffael's fpäterem Leben erfahren wir



Die Hochzeit der Psyche. Deckenmalerei in der Villa Farnesina.

erſt, wenn wir uns ſeine in jedem Augenblicke allſeitig ausſtrahlende Thätigkeit, die ſtaunenswerthe Summe der gleichzeitig unternommenen Werke vor Augen halten. Daſs auch die reichſte menſchliche Kraft Schranken unterworfen ſei, ſcheinen Raffael's Zeitgenoſſen vergeſſen zu haben. Keinem Künſtler vor ihm oder nach ihm wurde ſo viel zugemuthet, keiner hat aber auch ſo willig alle erdenklichen Aufgaben, die ihm geſtellt wurden, übernommen. Von allen Gaben der Natur beſaſs Raffael nur eine nicht: die Fähigkeit, Bitten zu verweigern. Und gerade die Gewährung dieſer Gabe wäre für ihn ſegensreich geweſen. Sie hätte ihn nicht zu einer Ueberſpannung ſeiner Kräfte verleitet, unter welcher ſein Körper vorzeitig zuſammenbrach.

Die Farben zu dem Bilde der allumfaſſenden Thätigkeit Raffael's in ſeinen letzten Lebensjahren liefern uns die Urkunden, namentlich die Briefe der Agenten italieniſcher Fürſten am römiſchen Hofe in überraſchendem Reichthum. Sie reiſsen uns aus der Nothlage, zum Beweiſe, wie ausgedehnt Raffael's Wirken war, Schöpfungen zweifelhaften Urſprungs heranziehen zu müſſen, wie die kleinen Fresken aus der ſogenannten Villa Raffael's im Garten Borgheſe, welche nach der Zerſtörung des kleinen Bauwerkes in die Galerie Borgheſe übertragen wurden, oder die decorativen Deckenbilder in der Villa Lante oder die Entwürfe zu einer neuen Folge von Teppichen mit Scenen aus dem Leben Chriſti.

Es war kein leeres Wort, welches Beltrame Costabili, der Geſandte des Herzogs Alfons von Ferrara, ſeinem Herrn (13. Auguſt 1518) ſchrieb: »Alles, was ſich auf Kunſt bezieht, überträgt der Papſt Raffael.« Am meiſten nimmt ihn in dieſer Zeit der Petersbau in Anſpruch. Er begnügt ſich nicht mit der allgemeinen Oberleitung. Auf dem Bauplatze ſelbſt iſt er heimiſch, wo er am liebſten den Werkmeiſter bei Seite ſchieben und die Hand mit anlegen möchte. So voll iſt er des Eifers. Von da wandert er wiederholt nach den Stätten des alten Rom, und miſst und zeichnet die Ruinen. Heute wird er nach der Engelsburg gerufen, um die Aufſtellung der Bühne, welche der Neffe des Papſtes, der Cardinal Cybo hier errichten lieſs, zu leiten und die Decorationen zu entwerfen. Morgen empfängt er Aufträge des Papſtes zu Portraits, Bildern und Zeichnungen. Die Portraite kennen wir. In das Jahr 1518 fallen die Bildniſſe Leo's X. mit zwei Cardinälen und des Lorenzo de' Medici. Bei den Zeichnungen denken wir unter anderen an die Pläne für die Vigna des Papſtes und an die Entwürfe für die Bilder in der Kapelle der Magliana. Dieſes kleine Jagdſchloſs, am Tiber auf der Straſse nach Fiumicino gelegen, iſt zwar älteren Urſprunges; auch der Schmuck der Kapelle muſste bereits zu Lebzeiten Julius' II. weſentlich vollendet geweſen ſein. Zeigen doch die Majolicaplatten des Fuſsbodens das Wappen Julius' II. und ſeines Günſtlings, des 1511 ermordeten Cardinals von Pavia. Nur zwei Fresken wurden erſt ſpäter ausgeführt: das Bild Gottvaters in der Altarniſche und die Darſtellung der Marter der heiligen Cäcilia an der einen Langwand. Für beide lieferte Raffael in ſeinen letzten Jahren die Zeichnungen. Auf der Freske über dem Altar, welche nachmals aus der Mauer ausgeſägt und 1873 nach Paris gebracht wurde, erſcheint Gottvater in der Mandorla, einem mandelförmig zugeſpitzten Lichtſchein, von zwei blumenſtreuenden Engeln begleitet. Die Figur des ſegnenden Jehova iſt bis zu den Knien ſichtbar, ebenſo die beiden

Engelsgeftalten. Befonders die letzteren, anmuthig und leicht bewegt, fchwungvoll und doch natürlich in der Haltung gehören zu den glücklichften Schöpfungen Raffael's. Die Compofition des anderen halbzerftörten Bildes lernen wir aus einem Kupferftiche Marcanton's (B. 117) kennen. Ohne irgendwie hervorzuragen, trägt fie deutliche Spuren des Raffaelifchen Urfprungs.

Zu einer Vertiefung in die Arbeit gebrach es wohl dem Meifter an Mufse. Denn welche Anforderungen werden an ihn geftellt? Einmal foll er für einen Münzftempel den Kopf Lorenzo's de' Medici im Profil zeichnen und nach Florenz fenden, das andere Mal wieder mufs er für den Herzog von Ferrara antike Medaillen und Sculpturen ausfuchen. Ein »Bett des Polykrates«, von welchem Ghiberti bekanntlich ein zweites Exemplar befafs, wahrfcheinlich ein Grabrelief, erfchien ihm namentlich begehrenswerth. Sogar zu Plänen für verbefferte Heizanlagen, fo dafs die Luft leichter kreifen und der Rauch freier abziehen kann, ift er erbötig. Die gröfste Plage blieben aber die immerwährenden neuen Bilderbeftellungen, welche abzulehnen Raffael nicht den Muth, und auszuführen doch nicht die Zeit finden konnte. In feiner Werkftätte lehnte bereits gar manche Tafel an der Wand, die feit einem Jahrzehnt und länger der Vollendung harrte, fo die Madonna del baldacchino und die Krönung der Jungfrau, für das Klofter Monteluce bei Perugia beftimmt. Im Jahre 1505 hatten die Nonnen das Bild bei Raffael beftellt, einen neuen Vertrag 1516 mit ihm abgefchloffen, nach welchem er fich zur Ablieferung der Tafel binnen Jahresfrift verpflichtete, und doch wurde diefelbe erft mehrere Jahre nach feinem Tode von Penni und Giulio Romano vollendet.

Die alten Aufträge wurden durch neuere zurückgedrängt, aber auch die neuen traf kein befferes Schickfal. Die Markgräfin Ifabella von Mantua glaubte fich nahe am Ziele ihrer Wünfche, als fie 1515 von Raffael die fefte Zufage eines Werkes feiner Hand empfing. Er verfprach alle angefangenen Arbeiten liegen zu laffen und erbat fich die Mafse fo wie eine genaue Angabe, von welcher Seite das Licht in ihr Cabinet einfalle. Aber auch in diefem Falle kam Raffael über die guten Vorfätze nicht hinaus. Nach einigen Jahren (1519) erreichte Caftiglione, welcher der Markgräfin gern gefällig war, fo viel, dafs wenn er Raffael befuchte, diefer die Tafel hervorholte und ein paar Stunden an ihr zu malen begann. »Ich bin überzeugt, fprach Caftiglione zu einem Freunde, fobald ich mich entfernt habe, rührt er den Pinfel nicht mehr an.« Wir erfahren nichts über die Stimmung der Markgräfin nach all dem langen, vergeblichen Warten. Der Herzog Alfons I. von Ferrara dagegen, welchen Raffael in ähnlicher Weife von Jahr zu Jahr hinzog, nahm diefe ftetigen Zögerungen gar zornig auf und drohte fchliefslich mit feiner fürftlichen Ungnade und der Klage bei dem Papfte.

Der Herzog hatte (1517) bei Raffael ein mythologifches Bild »den Triumph des Bacchus in Indien »beftellt und diefer auch bereits eine Zeichnung (vielleicht die Quelle mehrerer Kupferftiche der Marcanton'fchen Schule) vorgelegt. Als aber Raffael vernahm, dafs der friuler Maler Martino da Udine, bekannter unter dem Namen Pellegrino da S. Daniele, denfelben Gegenftand für den Herzog male, erbat und empfing er die Erlaubnifs zu einer anderen Schilderei. Wir wiffen nichts über den Inhalt des neuen Entwurfes, wir hören nur, dafs er über die

Anfänge nicht hinauskam. Von dem ungeduldigen Herzog unaufhörlich angeftachelt, drängen ihn die ferrarefifchen Gefandten, zuerft Coftabili, dann Pauluzzi, fein Verfprechen zu erfüllen. Raffael ift unerfchöpflich mit Vertröftungen. Sobald nur das eine oder das andere Werk, an welchem er auf Befehl des Papftes arbeitet, vollendet fei, wolle er fofort das Gemälde für den Herzog in Angriff nehmen. Oftern 1518 hatte er zuerft als Frift angefetzt, dann die Hoffnung ausgefprochen, das Bild zu Weihnachten fertig zu ftellen. Aber Oftern wie Weihnachten verftrichen, ohne eine fichtliche Förderung des Werkes. Einen neuen Grund des Auffchubs findet Raffael im Februar 1519. Er dankt dem Himmel, dafs er das Bild nicht früher angefangen habe. Denn in den letzten drei Monaten hat er Dinge gefehen — wahrfcheinlich neu aufgefundene Antiken — von welchen er bis dahin keine Ahnung gehabt und die er nun für die Tafel verwerthen will. Um den Herzog bei guter Laune zu erhalten, verehrt er ihm drei Cartons, die Zeichnung zu einer der Fresken im Leozimmer aus der Gefchichte Leo's III, den Entwurf zum h. Michael und den von Giulio Romano ausgeführten Carton des Porträts Johanna's von Arragonien. Es mufs zu Ehren der beiden Gefandten bemerkt werden, dafs fie ihre Mahnungen ftets in die liebenswürdigften Formen kleideten und ihrer Verehrung für den grofsen Künftler oft zum Verdrufs des Herzogs, der rückfichtslos vorgehen wollte, unumwundenen Ausdruck gaben. Sie zweifelten nicht an Raffael's gutem Willen und fahen mit eigenen Augen feine Ueberbürdung. »Es ift nicht zu glauben, meldet einmal Coftabili, was ihm alles der Papft aufträgt.« Freilich, als die Ausflüchte kein Ende nahmen und der Herzog immer ungeftümer wurde, mufsten auch Costabili und Pauluzzi zudringlicher werden. Raffael wurde förmlich von ihnen belagert. Sie pafsten ihm auf, wenn er fich nach feinem Haufe begab und als er fich hier verleugnen liefs, fchrieben fie ihm Mahnbriefe oder überrafchten ihn auf dem Bauplatze von S. Peter, wo er ihnen nicht entfliehen konnte. So fchleppte fich die Sache hin bis zum Tode des Künftlers. Der Herzog fand es nicht unter feiner Würde, fich für die getäufchten Hoffnungen foweit fchadlos zu halten, dafs er von Raffael's Erben das Darangeld, fünfzig Ducaten, in rauher Weife zurückforderte.

* * *

Den perfönlichen Freunden, die in Rom fesshaft waren und vor allem dem Papfte gegenüber hatte Raffael natürlich einen viel fchwereren Stand. Wollte er fich nicht den täglichen Umgang vergiften, fo mufste er das ftetige Entfchuldigen und Vertröften aufgeben. Hier half nur ein ftärkeres Heranziehen feiner Schüler, die für ihn eintraten und wefentliche Theile der Arbeit übernahmen, ohne dafs diefe Mitwirkung den Beftellern immer oder fogleich kundgegeben wurde. Die Tafeln kamen aus Raffael's Werkftätte und trugen feinen Namen; die Flagge, möchte man fagen, deckte die Ladung.

Am päpftlichen Hofe gab es nur wenige Männer von Anfehen und Einflufs, die nicht Raffaelifche Werke begehrt und, wie die Lifte der letzteren zeigt, wenige, die nicht auch folche von dem liebenswürdigen, ftets gefälligen Künftler empfangen

hätten. Dem Geheimkämmerer und Secretär des Papftes Sigismondo Conti, für welchen Raffael die Madonna di Foligno gemalt hatte, reihen fich Giovan-Battifta Branconio d' Aquila, der Cardinal Pompeo Colonna und Lodovico di Canoffa an. Branconio, der zum näheren Haushalte des Papftes gehörte und ein befonderer Gönner Raffael's war, empfing von diefem nicht nur den Plan zu einem Palafte, fondern auch das Bild der Heimfuchung mit lebensgrofsen Figuren, welches im fiebzehnten Jahrhundert nach Madrid kam. Im Befitze Colonna's befand fich der jugendliche Johannes der Täufer, deffen anmuthige Geftalt, mehr an Dionysos als an einen Heiligen erinnernd, zu fo vielen Wiederholungen reizte; Lodovico di Canoffa, eine der einflufsreichften politifchen Perfönlichkeiten am Hofe Leo's X., beftellte bei Raffael, wie Vafari erzählt, eine Geburt Chrifti, an welcher befonders die fchöne Morgenröthe gerühmt wurde.

Auch Cardinal Bibbiena nahm noch einmal Raffael's Kunft in Anfpruch. Er befand fich 1518 als Legat am franzöfifchen Hofe. Um die Gunft des gerade damals von den Medici viel umworbenen Königs Franz I. zu gewinnen, befchlofs er demfelben ein Bild zu fchenken, welches fowohl den Liebhaber der Kunft, wie den Verehrer fchöner Frauen — und beides war Franz I. im hohen Mafse, — erfreuen follte. Er erbat fich von Raffael das Porträt der Gemahlin des Connetable von Neapel, Ascanio Colonna, der »göttlichen« Johanna von Arragonien. Raffael ging nicht felbft nach Neapel, fondern liefs durch einen Schüler die Fürftin zeichnen. Nach dem Carton wurde fodann das Porträt in Rom gemalt. Von wem? Von dem Schüler, welcher Johanna nach der Natur gezeichnet hatte, oder von Raffael, der in diefem Falle das Bild ohne ein Modell aus dem Kopfe vollenden mufste? Das Porträt, im Louvre bewahrt, zeigt Johanna von Arragonien mit den Reizen jugendlicher Anmuth und fürftlicher Pracht gefchmückt. Sie ift fitzend dargeftellt, das Geficht leife nach links gewendet; die eine Hand läfst fie läffig auf ihrem Schoofse ruhen, die andere hebt fie empor, um den Pelzmantel zu faffen. Ein rothbraunes Sammtkleid, mit gelbem Atlas gefüttert, umfchliefst ihre Glieder, auf ihren Kopf hat fie einen rothen, mit Perlen verzierten Hut geftülpt, fodafs das reiche blonde Haar unverhüllt bleibt. Die gezwungene Haltung des Kopfes mag der etwas lange Hals, der übrigens auch bei der Madonna in der Madrider Heimfuchung wiederkehrt, verfchuldet haben; die harten Umriffe des Gefichtes, die in der That trockene und nicht gerade lebensfrifche Färbung deffelben erklären fich vollkommen aus dem Umftande, dafs das Bild nicht unmittelbar nach der Natur gemalt wurde, und weifen nicht nothwendig auf Schülerarbeit hin, zumal die Hände, in der Form an jene der Donna velata erinnernd, meifterhaft gezeichnet erfcheinen. Und fo mag immerhin Vafari Recht haben, welcher dem Giulio Romano einen überwiegenden Antheil an dem Werke zufchreibt, den Kopf aber von Raffael felbft gemalt wiffen will.

Bibbiena ftand nicht allein mit dem Wunfche und dem Glauben, durch Kunftfpenden den guten Willen Franz' I. zu gewinnen. Papft Leo X., welcher das Bündnifs mit Frankreich befeftigen und namentlich die Familienintereffen durch eine engere Verbindung mit der königlichen Familie fichern wollte, befchlofs gleichfalls, Franz I. Werke von Raffael's Hand zu verehren. Er beftimmte einen heiligen Michael, den Schutzpatron Frankreichs, zum Gefchenke für den

König, eine heilige Familie für die Königin. Im Frühling 1517 begann Raffael die Arbeit, im Mai des folgenden Jahres waren die beiden Bilder vollendet. In prächtiger Einrahmung wurden fie im Juni 1518 über Florenz und Lyon nach Fontainebleau gefendet. Der Papft drängte befonders in den letzten Monaten unaufhörlich zur Eile, da fein Neffe Lorenzo, der fich gerade in Frankreich aufhielt und in Amboife feine Vermählung mit Madeleine de la Tour d'Auvergne feierte, die Gefchenke perfönlich überreichen follte.

Der Erzengel Michael ftürmt in gewaltigem Fluge vom Himmel herab, hat bereits auf den zu Boden geworfenen Satan einen Fufs gefetzt und holt, mit beiden Händen die Lanze haltend, weit aus, um dem Feinde den Todesftofs zu verfetzen. Durch die Zeichnung und das Colorit werden die beiden Geftalten in einen wirkfamen Gegenfatz gebracht. Schnellkraft und jugendliche Schönheit zeichnen den Engel aus. Mit der ftrahlenden Rüftung ftimmt trefflich der hellleuchtende Ton des Fleifches; die fchlanken und doch ftarken Glieder führen die kühne Bewegung, halb Flug, halb Schritt, leicht und natürlich aus. Dem Satan dagegen gab Raffael einen grobfehnigen Körper, harte Züge, gewaltfam verzerrte Bewegungen und eine düftere rothbraune Farbe. Zur Steigerung des Effectes ift der Vorgang in ein wahres Höllenthal verfetzt, das von dunkeln Felfen eng begrenzt und durch einzelne aus den Klüften ausftrömende Flammen erleuchtet wird. Die Befchaffenheit des wiederholt reftaurirten Bildes läfst kein ficheres Urtheil darüber zu, ob die künftlerifche Abficht urfprünglich erreicht wurde, gegenwärtig erfcheinen die Farbengegenfätze zu fchroff und der feineren Empfindung nicht ganz entfprechend.

Das Gemälde, welches der Papft der Königin von Frankreich verehrte, ift unter dem Namen «die grofse heilige Familie» weltberühmt. Die Compofition fowohl, als auch die Zeichnung der einzelnen Geftalten und das Colorit unterfcheiden das Werk auffallend von allen ältern verwandten Schilderungen. Doch fteht es nicht vereinzelt da, fondern mufs als das letzte, am reichften entwickelte Glied einer gröfsern Gruppe von Madonnenbildern gelten. Gar weit liegt hinter Raffael das Madonnenideal feiner florentiner Periode zurück, welches das innige Zufammenfein von Mutter und Kind, die einfache, reine Seligkeit und Freude der erfteren feiert. Seitdem hatte fich feine Phantafie mit Bildern voll dramatifchen Lebens und mächtiger Leidenfchaften erfüllt, an grofse, breite Schilderungen gewöhnt. Auch fein Formenfinn hatte eine tiefgreifende Wandlung erfahren. Ein heroifches Gefchlecht, kräftig gebaut, kühn in den Bewegungen, von markigem Ausdruck, bildet den Träger der neuen Gedanken. Starke Gegenfätze heben die Bedeutung der Einzelgeftalten, bringen Mannigfaltigkeit in die Gruppen. Auch das Colorit verträgt nicht nur, fondern fordert geradezu fchärfere Accente. Der Grundton wird tiefer genommen, die Modellirung durch ftärkere Schattenlagen zu erreichen verfucht. Wenn nun jetzt Raffael wieder auf Darftellungen der Madonna zurückkam, fo konnte ihm die ältere Auffaffung in keiner Weife genügen, nicht der lyrifche Anklang, nicht die einfache Situation, nicht die «Blondheit» des Colorits. Er liebte auch hier eine breitere Schilderung, eine freiere Bewegung der Einzelgeftalten, eine reichere Entfaltung der Gruppe. Ein äufserer Umftand begünftigte die Ueberleitung der Madonnenbilder in das dra-

matifche Gebiet. Die Ausführung derfelben lag nicht oder doch nicht vollftändig in den Händen des vielbefchäftigten Meifters. Sein perfönlicher Antheil befchränkte fich überwiegend auf die Compofition und die Zeichnung, welche ja auch in diefen fpätern Jahren den gröfsern Reiz für ihn befafsen. Auf diefe legt er daher den Hauptnachdruck und verleiht ihnen ein Gewicht, durch welches zuweilen die weitere malerifche Ausführung wie durch eine fchwere Rüftung gedrückt wird. Immerhin fchafft er einen Kreis von Madonnenbildern oder, richtiger gefagt, von Bildern der heiligen Familie, welcher für Raffael's letzte Jahre ebenfo charakteriftifch erfcheint, wie die Madonnen im Grünen für die florentiner Periode.

Das Chriftkind ift eben aus dem Schlummer erwacht und aus der Wiege, der echten italienifchen Korbwiege, herausgeftiegen. Zur Mutter ftrebt es empor oder hat bereits ihren Schoofs erklettert. Es fammelt fich nun die heilige Familie, der kleine Johannes, die alte Elifabeth um Mutter und Kind — auch Jofephus ift in der Regel nicht fern — und gibt ihren halb zärtlichen, halb andächtigen Empfindungen bewegten Ausdruck. Diefes Motiv liegt der «Perle» in Madrid und der grofsen heiligen Familie in Paris zum Grunde und wird auch in Schulbildern, wie in der Madonna unter der Eiche in Madrid, in der kleinen heiligen Familie in Paris, wiederholt, ein Beweis feiner Beliebtheit und dafs es geradezu in den letzten Jahren Raffael's eine typifche Geltung befafs.

Der feinfte und gelehrtefte Kenner der Perfonen und Dinge des alten Italiens, Herr von Reumont, hat nahezu bis zu vollkommener Gewifsheit dargethan, dafs die Perle, — fo benannt, weil König Philipp IV. von Spanien das Bild als die Perle feiner Sammlung rühmte — mit der für Lodovico di Canoffa gemalten Geburt Chrifti identifch fei. Freilich pafst der von Vafari überlieferte Name nicht auf das Werk. Vafari hat es aber fchwerlich mit eigenen Augen gefehen und befchreibt es ziemlich flüchtig. Doch führt er mehrere Nebenumftände an, welche ungezwungen auf die Perle Anwendung finden.

Die Stelle bei Vafari lautet: »Nach Verona fandte Raffael an die Grafen von Canoffa ein grofses Bild. Es ftellte eine fehr fchöne Geburt des Heilandes dar, mit einer Morgenröthe, die fehr gerühmt wird. Das Werk wird von den gedachten Grafen in verdienten Ehren gehalten, und diefe haben es nie veräufsern wollen, obgleich viele Fürften ihnen einen fehr hohen Preis dafür geboten haben.» Schon die Gegenwart der heiligen Anna (oder Elifabeth) fpricht gegen die Annahme einer Darftellung der Geburt Chrifti und macht geneigt, an ein Bild der heiligen Familie zu glauben. Die gerühmte »aurora« dagegen findet in den röthlichen Wolkenftreifen und der Morgenftimmung der Landfchaft in der Perle ihre vollftändige Erklärung. Es pafst ferner die Bezeichnung »un gran quadro« bei Vafari auf die beinahe lebensgrofsen Geftalten in der Perle, ebenfo ift ein Verkauf von Bildern aus dem Befitze der Familie Canoffa in Verona an den Herzog von Mantua, aus deffen Sammlung die Perle ftammt, nachweisbar. Mit vielen anderen Kunftwerken kam die Perle 1628 aus Mantua nach London und von da 1649 bei dem Verkaufe der Kunftfchätze König Karl's I. nach Madrid.

Der Chriftusknabe fitzt auf dem rechten Knie der Madonna, fo dafs er das eine Bein frei herabhängen läfst, mit dem anderen ein Wiegenkiffen berührt. Er

ftreckt die Hände nach den Früchten aus, welche ihm der kleine Johannes in feinem Schürzchen darbietet. Die Madonna hält mit der Rechten ihr Kind feft, mit dem linken Arme umfafst fie die h. Elifabeth, welche dicht hinter Chriftus kniet und mit ruhigem Behagen, das Kinn auf die Hand geftützt, dem Vorgange zufieht. Aus den antiken Ruinen, links im Hintergrund, kommt Jofephus hervor, rechts breitet fich eine weite von kleinen Figuren belebte, reich bebaute Landfchaft aus.

Die Anordnung der Gruppe weckt mit Recht die gröfste Bewunderung. Sie ift breit angelegt und doch feft gefchloffen, bei aller Freiheit und Natürlichkeit der Bewegung in kunftvoller Weife innig verfchlungen. Man mufs die Madonna aus dem Haufe Canigiani mit der Perle vergleichen, um den gewaltigen Umfchwung, welchen Rom in Raffael's Phantafie hervorgerufen, zu begreifen. Gegen das Colorit in der Perle werden mannigfache Einwendungen erhoben, bei der malerifchen Ausführung die Theilnahme Giulio Romano's vermuthet. Der Farbenton erfcheint im Allgemeinen dunkel gehalten, mit tiefen Schatten und ftarken Lafuren. Man mufs dabei aber die fchlechte Erhaltung des Bildes in Anfchlag bringen und darf nicht vergeffen, dafs die reichere Compofition, das grofse Format, das erregtere Leben der einzelnen Geftalten auch auf die Farbenftimmung Einflufs übten. Weicht diefe von der früher üblichen, für Raffael nach der gewöhnlichen Auffaffung geradezu typifchen ab, fo liegt darin doch noch kein Grund zum Tadel.

Ebenfo laut regt fich der letztere gegen die Ausführung der grofsen heiligen Familie des Königs von Frankreich. Die Compofition zeigt eine grofse Verwandtfchaft mit der «Perle», einen noch reicheren Aufbau der Gruppe und entfaltet eine nahezu pomphafte Pracht. Das Chriftkind, aus dem Schlafe erwacht, entfteigt der Wiege und ftrebt zur Mutter empor, welche es mit beiden Händen umfafst und zärtlich zu fich zieht. Die knieende Elifabeth auf der andern Seite hat den kleinen Johannes dicht an das Chriftkind herangebracht und leitet ihn an, die Hände zur Anbetung zu falten. Ein Engel mit andächtig gekreuzten Händen und ein zweiter Engel, welcher mit weit gefpannten Armen Blumen ftreut, fchliefsen die Gruppe ab. Rechts vor einem Vorhange fteht Jofephus und betrachtet, den Kopf auf die Linke gelehnt, nachdenklich die Gruppe. Ein Modellact zur Madonna, ein Studium zu ihrem Gewande und zum Chriftkinde (Oxford und Florenz), alle mit Röthel gezeichnet, legen Zeugnifs ab von der forgfamen Vorbereitung des Werkes, dem man nur eine weniger künftliche Anordnung wünfchen möchte. Das Bild macht nicht den Eindruck, als wäre es im erften fchöpferifchen Drange der Phantafie entftanden, läfst vielmehr auf eine forgfältige Berechnung der künftlerifchen Wirkungen fchliefsen. Vom Papfte unaufhörlich zur Eile gemahnt, hat dann Raffael die auch von Vafari verbürgte Hülfe Giulio Romano's bei der Ausführung in Anfpruch genommen und ein abgekürztes Malverfahren angewendet. An die Stelle des gleichmäfsigen matten Schimmers, der gelben Mitteltöne, die in ein feines Perlgrau übergehen, fetzt er einen intenfiv leuchtenden Gefammtton mit tiefen braunen Schatten und übergeht das Ganze fchliefslich mit leichten Lafuren. Kraft und wirkfame Rundung wurde dadurch rafch erreicht, die Farbenharmonie aber auf die Dauer gefchädigt, da

das den Schatten beigemifchte Schwarz durchfchlägt und die Retouchen zerftört. Doch nicht wir klagen erft über das wenig anmuthende Colorit der Tafelbilder in Raffael's letzten Jahren, fchon die Zeitgenoffen fparten nicht bitteren Tadel.



Die h. Familie, genannt die Perle. Mufeum del Prado in Madrid.

«Schade, dafs Ihr nicht in Rom feid», fchrieb (2. Juli 1518) Sebaftian del Piombo an Michelangelo, »und nicht die zwei Gemälde des Oberften der Synagoge fehen könnt, die nach Frankreich gegangen find. Ihr habt keine Vorftellung

davon und gewifs in eurem ganzen Leben nichts erblickt, was Euerer Art fo fehr entgegen wäre. Ich fage nur fo viel, dafs die Figuren ausfehen, als wären fie im Rauch aufgehängt gewefen oder von Eifen, fo glänzen fie ganz hell und ganz fchwarz, und gezeichnet find fie — nun, Leonardo (Sellajo) wird es Euch erzählen». Nicht der Tadel fo fehr, als der Ton in welchem er ausgefprochen wird, erfcheint für die Kenntnifs der römifchen Zuftände in den letzten Lebensjahren Raffael's überaus lehrreich. So fchlug denn endlich die Künftlereiferfucht und der Neid, die gewifs fchon lange unter der Decke glimmten, in hellen Flammen aus. Und das war kein Wunder. Die Alleinherrfchaft Raffael's mufste in den Künftlern, die nicht zu feiner Schule gehörten, eine gereizte Stimmung hervorrufen. Ueber alle Kunftzweige dehnte fich feine Wirkfamkeit aus, in alle Kreife reichte fein ausfchliefslich geltender Einflufs. Es war felbftverftändlich, dafs wer ein Kunftwerk erwerben wollte, zuerft bei Raffael anklopfte. Während diefer die Maffe der Beftellungen nicht zu bewältigen vermochte, unter der Laft der Arbeit beinahe zufammenbrach, mufsten andere Künftler mit gekreuzten Armen müfsig ftehen. Den ftärkften Grund, die Zurückfetzung bitter zu empfinden, befafs Michelangelo. Gerade in den Jahren des mächtigften Auffchwunges Raffael's fah er fich dazu verdammt, in den Bergen von Pietrafanta Steine zu brechen. Doch würden wir ihm grofses Unrecht thun, wollten wir ihn dem Kreife der Neider und fchmähfüchtigen Verkleinerer Raffael's anreihen. Er barg ftolz den Mifsmuth in feiner Seele. Nicht ein Wort, das auf ein verächtliches Herabfehen auf den glücklicheren Nebenbuhler fchliefsen liefse, entfchlüpft ihm in feinen Briefen. Dafür waren feine Freunde und Anhänger in Rom defto eifriger befliffen, ihm alles erdenklich Schlechte und Ungünftige von Raffael zu berichten, als hätten fie es darauf abgefehen, das Verhältnifs zwifchen den beiden Helden zu vergiften, den Bruch zu erweitern.

Allen voran gieng darin neben Leonardo Sellajo der Maler Sebaftiano del Piombo. In früheren Jahren hatte er nahe Beziehungen zu Raffael unterhalten, Anregungen gegeben, in gleichem Mafse, wie z. B. feine h. Familie im Mufeum zu Neapel zeigt, folche empfangen. Sein Ehrgeiz fand fich offenbar durch eine untergeordnete Stellung in der Nähe Raffael's nicht befriedigt. Und fo fchlug er fich denn auf die Seite der Gegner und fuchte insbefondere durch die Anlehnung an Michelangelo die eigene perfönliche Bedeutung zu verftärken. Nicht ohne Erfolg. Die Partei der Zurückgefetzten und Neidifchen fand für ihre herben Urtheile allmählich ein offenes Ohr bei manchen Kunftliebhabern, deren Forderungen Raffael nicht befriedigen konnte, und auch bei manchen Kunftfreunden, welche die nothwendigen Vorausfetzungen des Stilwechfels überfahen, und was die Raffael aufgezwungene Haft der Arbeit, was die Mitwirkung der Schüler verfchuldete, nicht wufsten oder wiffen wollten. Aus den Aeufserungen Sebaftiano's und Anderer möchte man fchliefsen, dafs der Antheil Giulio Romano's an den letzten Gemälden Raffael's nicht bekannt war, jedenfalls der Meifter die Verantwortung für diefelben ausfchliefslich trug. Die Ausfichten für die Maler, welche felbftändig in Rom lebten, geftalteten fich dadurch günftiger, und im Jahre 1518 galt Sebaftiano del Piombo, deffen Tüchtigkeit allerdings weit die Begabung der anderen Fachgenoffen überragte, in einflufsreichen Kreifen, z. B. bei dem Car-

dinal Giulio de' Medici, Raffael für ebenbürtig. Welcher von beiden in einem Wettkampfe die Palme erringen werde, erschien manchem zweifelhaft.

* *
*

Die nahezu unbegrenzte Steigerung der Thätigkeit Raffael's brachte nicht nur Kampf in die römischen Kunstkreise, sondern übte auch tiefen Einfluss auf des Meisters Gemüthsstimmung. In einem Briefe an den Herzog von Ferrara, vom 17. Dezember 1519 datirt, schildert ihn der scharfsichtige Pauluzzi in folgender Weise: «So bedeutende Naturen wie Raffael sind immer melancholisch. Und Raffael ist es gerade jetzt um so mehr, als ihm seit Bramante's Tode das ganze Bauwesen aufgebürdet ist».

Diese nervöse Reizbarkeit und leichte Erregtheit lag nicht in seinem ursprünglichen Wesen. Wie aus seinen früheren Werken ein ungetrübter harmonischer Sinn und eine heitere Anmuth spricht, so athmet auch sein bereits wiederholt angeführter Brief an Ciarla aus dem Jahre 1514 eine befriedigte, glückliche Stimmung. Erst das Uebermass der Arbeit seit 1515, die Unmöglichkeit ruhiger Sammlung der Seele, die Verpflichtung, in jedem Augenblicke das Verschiedenartigste in seiner Phantasie zusammenzufassen und Bauten, Alterthümern, grossen Freskenkreisen, Tafelbildern die gleiche Aufmerksamkeit zu widmen, erzeugten jene hohe Spannung der Geisteskraft, welche alle Empfindungen in ihm stärker erzittern machte und seine Reizfähigkeit so mächtig steigerte. Der Widerschein dieses Seelenzustandes spiegelt sich in den letzten Werken, an welche Raffael noch die Hand anlegte, deutlich ab.

Noch stand der Abschluss der vaticanischen Fresken aus; ausserdem beschäftigten ihn in seinem letzten Lebensjahre zwei grosse Compositionen zu Tafelbildern: die Auferstehung Christi und die Transfiguration. Nach der Vollendung des Wandschmuckes im Leozimmer kam die Reihe an den grossen Saal neben der Stanza d'Eliodoro, welcher unmittelbar an die Loggien anstösst. Als Gegenstand der Darstellung wurden Ereignisse aus dem Leben Kaiser Constantin's, der Triumph des Christenthums über das Heidenthum gewählt. Die Arbeit schritt aber nur langsam vorwärts. Als Raffael starb, war noch nichts in dem Constantinsaale gemalt, noch nicht einmal der Inhalt der Bilder endgültig festgestellt. Aus einem Briefe Sebastian del Piombo's vom 27. October 1520, also sieben Monate nach Raffael's Tode an Michelangelo gerichtet, erfahren wir, dass damals folgende Scenen zur Schilderung ausersehen waren. An der ersten Wand sollte der Künstler die Erscheinung des Kreuzes darstellen, welches Zeichen Constantin den Sieg verheisst, ferner die Tödtung eines Königs durch den letzteren. Für die grösste Wand wurde ein Schlachtbild gewählt, an der dritten Wand werden dem Kaiser Gefangene vorgeführt, den Schluss bildet die Erzählung einer im Mittelalter viel verbreiteten Legende aus dem Leben Constantins. Er litt an der Miselsucht. Da riethen ihm die heidnischen Aerzte, seinen Leib im Blute unschuldiger Kinder zu baden. Schon war alles zum Vollzug des grausamen Rathes vorbereitet, als der Kaiser, ohnehin durch das Geschrei der unschuldigen Kinder zaghaft geworden, durch eine Vision auf den Papst Sylvester gewiesen wurde,

der ihn auch heilte und bekehrte. «Da gibt es Mütter, welche fich zur Wehre fetzen, und Kinder und Kriegsknechte, die diefe packen, um fie zu tödten« fügt Sebaftiano zu feiner Schilderung hinzu.

Die ausgeführten Fresken im Conftantinfaale weichen von dem Programme, wie es unmittelbar nach Raffael's Tode feftftand, wefentlich ab. Wir fehen hier die Kreuzeserfcheinung, die Conftantinfchlacht, die Taufe Conftantins und die Schenkung Roms an den Papft dargeftellt. An den beiden letzten Bildern hat alfo Raffael nicht den geringften Antheil, da nicht einmal die Gegenftände der Darftellung, fo lange er lebte, bekannt waren. Es wäre eitle Mühe, nach Skizzen Raffael's zur Taufe Conftantins und zur Schenkung zu fuchen. Wenn dennoch, wie aus demfelben Briefe Sebaftiano's erhellt, die Schüler Raffael's behaupteten, in ihren Händen befänden fich zu den «Hiftorien» Zeichnungen von ihres Meifters Hand, fo konnten fich diefe nur auf die im Programm angegebenen Schilderungen beziehen. Zur Bluttaufe und zur Uebergabe der Gefangenen wurden bis jetzt keine Handzeichnungen nachgewiefen. Aber auch für die Erfcheinung des Kreuzes und die Conftantinfchlacht erfcheint die Ausbeute an Original-fkizzen gering.

Den Entwurf zur Erfcheinung des Kreuzes bewahrt die Sammlung des Herzogs von Devonfhire in Chatsworth. In der Freske fteht Conftantin auf erhöhter Bühne vor dem kaiferlichen Zelte und blickt ftaunend, wie fein Unterfeldherr hinter ihm, auf das Kreuz, welches Engel in den Lüften hochhalten. Die Soldaten eilen im Sturmfchritte herbei und umringen die Bühne; einige wenden das Antlitz dem Zeichen am Himmel zu, andere richten das Auge auf den Kaifer, als wollten fie ihn nach der Bedeutung des Vorganges fragen. Im Vordergrunde links ftehen zwei Pagen mit dem Helme und Schwerte Conftantins, rechts aber hat fich ganz vorn ein häfslicher plumper Zwerg aufgepflanzt, der grinfend fich einen fchweren Helm aufzufetzen verfucht. Diefe blofsen Füllfiguren fehlen auf dem Entwurf in Chatsworth und offenbaren fich als fpätere Zuthaten. Zeigt auch der Entwurf (eine Federzeichnung mit Bifter gewafchen) die urfprüngliche Geftalt der Compofition, fo fträubt fich doch der Sinn, ihn Raffael felbft zuzufchreiben und damit eine vollftändige Ermüdung feiner Phantafie einzugeftehen. Denn nur auf diefe Weife kann die ftarke Anlehnung an die Antike erklärt werden. Für die Hauptgruppe dienten Reliefs von der Trajansfäule und von dem Conftantinbogen, welche Trajans Anfprache an feine Soldaten fchildern, zum Vorbilde. Auch die Reihe der im Lauffchritt anftürmenden Krieger deutet die geringe Ueberlegung bei der Wahl der Motive an. Ebenfo gut könnten die Männer in einer wirklichen Kampffcene verwendet werden. Eine folche äufserliche, faft mechanifche Zufammenftellung der einzelnen Bildtheile liegt fonft nicht in Raffael's Gewohnheiten und überdiefs war in den letzten Lebensjahren feine Phantafie nicht ermattet, fondern überreizt.

Von der Conftantinfchlacht darf man eher annehmen, dafs ihr ein eigenhändiger Entwurf Raffael's zu Grunde liegt. Nur befitzen wir ihn nicht in der grofsen Louvrezeichnung, welche die ganze Compofition, wenn auch mit einzelnen Abweichungen von der Freske, wiedergiebt. Die technifche Herftellung des grofsen Blattes weift auf eine Schülerhand hin; auch erfcheinen hier die Haupt-

gruppen weniger fein abgewogen, das Werk nicht fo klar gegliedert, wie in der ausgeführten Freske. Was auf diefer fo ergreifend wirkt und fie zu einem Mufter einer heroifchen Schlachtfchilderung erhebt, geht gewifs auf Raffael felbft zurück. Dazu rechnen wir vor allem das energifche Hervorheben des fiegreichen Helden aus der Maffe der Kämpfer, ohne dafs er fich von diefen trennte und die Einheit der Handlung gelockert würde. Die Schlacht ift bereits entfchieden. Unwiderftehlich drängt das ganze Heer nach rechts dem Tiberufer zu. Mögen auch einzelne Feinde noch tapferen Widerftand entgegenfetzen, mag namentlich in der linken Ecke leidenfchaftlich gekämpft werden: nichts hält mehr den Triumph Conftantins auf. Allen voran über Todte und Verwundete hinweg fprengt er einher. Die Engel in den Lüften weifen ihm den Weg. In der hoch erhobenen Rechten fchwingt er den Speer gegen Maxentius, der im Strome die Rettung gefucht hat, hier aber vom Pferde ftürzt und verzweifelnd mit den Fluthen ringt. Zwifchen Conftantin und Maxentius hat Raffael einen leeren Raum gelaffen — diefer fehlt auf der Louvrefkizze —, wodurch diefelben noch deutlicher als die Helden der Handlung ausgezeichnet werden. Unmittelbar bei Conftantin macht das Schlachtfeld eine Biegung; das Getümmel des Kampfes wendet fich mehr nach dem Hintergrunde gegen die Milviusbrücke, auf welcher man die Scharen des Maxentius in wilder Flucht, von Conftantins Kriegern hart verfolgt, erblickt. Dadurch wird Kaifer Conftantin, der die Mitte des Bildes einnimmt, zugleich an die Spitze des Heeres geftellt und als fein Führer fcharf hervorgehoben.

Die Grundzüge des grofsartigen Gemäldes, das bei aller Lebendigkeit und unmittelbaren Frifche der Schilderung einen Zug nach dem Grofsen und Mächtigen bewahrt, hat ohne Zweifel Raffael felbft, wenn auch vielleicht nur in flüchtigen Umriffen feftgeftellt. Für einzelne Gruppen begann er auch Studien nach dem Nackten zu zeichnen, fo für die beiden Soldaten, welche ein Boot erklimmen wollen (Oxford), und für den einen Verwundeten, der rücklings in das Waffer fällt (Chatsworth). Den Carton haben aber erft feine Schüler (Giulio Romano) angefertigt, die Ausführung der Freske vollends erft längere Zeit nach feinem Tode begonnen. So erklären fich die zahlreichen Entlehnungen von der Antike, die auch in der Conftantinfchlacht vorkommen. Sowohl für den Kaifer wie für Maxentius und mehrere Kampfgruppen boten die Reliefs der Trajansfäule und des Conftantinbogens willkommene Vorbilder. Auch die Zeichnung der Pferde geht unmittelbar auf antike Mufter zurück.

Eine alte Tradition legt Raffael die Abficht bei, die Wandbilder im Conftantinfaale in Oel zu malen. Thatfächlich fteht feft, dafs die Schüler (garzoni) Raffael's als Probe eine Figur in Oel an die Wand gemalt hatten. Der Cardinal Bibbiena verficherte Sebaftiano, welchem letzteren wir die Nachricht verdanken, fie wäre fo fchön, dafs man die übrigen Stanzenbilder gar nicht mehr anfehen könne. Immerhin ift es möglich, dafs fie einen Plan Raffael's ausführten. In diefem Falle gewönnen wir einen tiefen Einblick in die künftlerifche Stimmung des Meifters. Er hört von den fpöttifchen Bemerkungen über feine letzten Arbeiten — nicht nur die nach Frankreich gefendeten Bilder, auch die Teppiche und die Fresken in der Farnefina werden arg getadelt — und dafs Michelangelo's Anhänger nicht übel Luft hätten, den Sebaftiano als Trumpf gegen ihn aus-

zuſpielen. Da ſammelt er denn auch ſorgfältiger ſeine Kräfte und bemüht ſich neue Mittel zur Erhöhung der Wirkungen ſeiner Bilder zu finden. Die Anwendung des Oeles ſoll die Schranken der üblichen Frescomalerei erweitern, dem Colorit Tiefe und Glanz verleihen. Auch die allgemeine Anordnung des Wandſchmuckes im Conſtantinſaale, die wir mit gutem Grunde noch Raffael ſelbſt zuſchreiben, deutet die Abſicht an, den Eindruck des Werkes durch deſſen Aufbau mit Hilfe ſtarker Contraſte mächtig zu ſteigern. Wäre es bei dem urſprünglichen Programm geblieben, welche Fülle von leidenſchaftlichen Bewegungen, pathetiſchen Empfindungen und ſcharfen Gegenſätzen der Stimmungen hätte Raffael in alle Schilderungen hineingelegt. Der Kupferſtich des bethlemitiſchen Kindermordes läſst uns die Vorgänge im Blutbade Conſtantins ahnen, die zahlreichen Kampfſcenen, welche Raffael mit ſichtlicher Begeiſterung in den letzten Jahren ſkizzirt hatte, geben uns eine Vorſtellung von dem Tone, in welchem er die «Vorführung der Gefangenen» gehalten hätte. Dieſe groſsen hiſtoriſchen Bilder heben ſich als Teppiche von der Wand ab, die Zwiſchenräume werden von den Geſtalten heiliger Päpſte, in Niſchen gemalt, und von allegoriſchen Figuren, Tugenden darſtellend, ausgefüllt. Man denkt bei dieſer Eintheilung der Flächen unwillkürlich an Michelangelo's Decke in der Sixtina, wo gleichfalls die bibliſchen Bilder von einzelnen Geſtalten und Gruppen eingerahmt ſind, und durch dieſe Gegenſätze eine ſo wirkungsvolle rhythmiſche Gliederung des ganzen Werkes erzielt wurde.

* * *

Wohin Raffael's Stimmung drängte, welchen künſtleriſchen Zielen er zuſtrebte, und wie die Scenen beſchaffen ſein muſsten, um ſeine Phantaſie in den letzten Lebensjahren ganz zu erfüllen und ſeine ſchöpferiſche Kraft leicht ſtrömen zu machen, das alles ſagen uns deutlich die beiden Arbeiten, über deren Ausführung und Vollendung ihn der Tod ereilte: zwei groſse Altarbilder, die Auferſtehung Chriſti und ſeine Verklärung darſtellend.

Bereits Woodburn hatte die Vermuthung aufgeſtellt, daſs ſich Raffael in ſeiner letzten Zeit mit Entwürfen zu einem Auferſtehungsbilde beſchäftigt habe. Doch erſt Ruland und Robinſon brachten in die Sache vollſtändige Klarheit. Sie wieſen den inneren Zuſammenhang einer gröſseren Reihe von Studien nach und entdeckten ihre Beziehungen zu einer Darſtellung der Auferſtehung, deren erſter Entwurf ſich im Privatbeſitze in London (W. Mitchell) befindet. Die weitere Entwickelung der Compoſition verſinnlichen zwei Blätter in Lille und Oxford; die Liller Federzeichnung ſtellt die obere, das in derſelben Technik behandelte Oxforder Blatt die untere Hälfte des Bildes dar.

Das Werk, welchem alle dieſe Entwürfe und Studien als Vorbereitung dienten, war eine Altartafel, mehr hoch als breit, oben abgerundet mit lebensgroſsen Figuren. In einer ſtrahlenden Glorie ſchwebt der auferſtandene Chriſtus mit ausgebreiteten Armen, von anbetenden Engeln und Cherubims umgeben, über dem leeren Grabe. Raffael gab dem letzteren die Geſtalt eines antiken Sarkophages. Ein Engel ſitzt auf dem Grabe und weiſt mit dem Finger nach oben, auf dieſe Art die obere Geſtalt mit der unteren Gruppe, den Wächtern und römiſchen

Soldaten, vermittelnd. Von dem plötzlichen Lichtfchein getroffen, fahren diefe aus dem Schlafe erfchreckt empor, fuchen Schutz vor den blendenden Strahlen oder raffen fich zu fchleuniger Flucht auf. Auf der Stufe des Sarkophages hatte fich ein Wächter niedergelaffen, der nun, von banger Furcht erfafst, unwillkürlich den Leib gewaltfam nach rückwärts biegt, gleichfam vor der drohenden Gefahr zurückweicht. Rechts von ihm verhüllt ein Krieger, mit einer Axt in der Hand, das Antlitz und wendet fich zur Flucht, ein anderer aber, der auf der Erde gelegen, fteht im Begriff, fich zu erheben und greift dabei inftinctartig nach feinen Waffen. Auf der linken Seite fitzt ein Wächter auf einem Steine; er kehrt fich von dem Engel ab und deckt mit dem emporgehobenen Arme den Kopf, mehr im Hintergrunde kniet ein Soldat und hält den Schild zum Schutz gegen die himmlifche Erfcheinung empor, während fein Genoffe fich dicht an ihn drängt, ihn umklammert und fo den höchften Grad der Hilflofigkeit und des panifchen Schreckens verfinnlicht.

Keine Bewegung ift fo kühn, keine Verkürzung fo fchwer, dafs fie nicht Raffael mit vollkommener Sicherheit beherrfchte. Das Plötzliche und Augenblickliche der Handlung kann im wirklichen Leben nicht deutlicher wahrgenommen werden, als es felbft in den Modellacten zu den einzelnen Wächtern und Soldaten gefchildert wird. Man erkennt die Freude des Künftlers an diefen wuchtigen, muskelkräftigen Körpern, an elementaren Empfindungen. Er berührt hier ganz nahe die Welt Michelangelo's. Ein anderer Zug der Compofition erfcheint aber für Raffael's Entwickelungsgefchichte noch wichtiger. Die Gliederung des Bildes fpiegelt die perfönliche Stimmung und die künftlerifchen Abfichten Raffael's treffend wieder. Heifser war feine Phantafie geworden und erregter fein Sinn. Das machte ihn für das Verftändnifs hochwogender Leidenfchaften empfänglicher und der Schilderung fcharf betonter Empfindungen geneigter. Hatte er fich früher mit Vorliebe die Aufgabe geftellt, fchroffe Charaktere ftets zu mildern, alle Contrafte fanft zu löfen und mit harmonifchen und anmuthigen Eindrücken zu fchliefsen, fo zieht er jetzt vor, ftark betonte Gegenfätze unmittelbar und unverhüllt einander gegenüberzuftellen und darauf die Wirkung der Compofition zu gründen. Das erfte Beifpiel diefes Vorganges liefert die «Auferftehung». Der frei und ruhig im Strahlenkranze fchwebende Chriftus oben, die unruhig hin und her fahrenden, heftig bewegten Wächter und Soldaten unten führen uns die fchärfften Contrafte gleichzeitig vor Augen, welche das Colorit gewifs noch verftärkt hätte. Dazu kam es nicht. Raffael brach die Arbeit, nachdem er bereits Detailftudien nach der Natur begonnen hatte, plötzlich ab. Den Grund kennen wir nicht, wie uns denn auch über die äufsere Beftimmung des Werkes alle Nachrichten fehlen. Am meiften fpricht Robinfon's Vermuthung an, dafs wir in der «Auferftehung» die erfte Conception für die vom Cardinal Giulio de' Medici beftellte grofse Altartafel befitzen, an deren Stelle dann Raffael die Transfiguration fchob. — Der Zufammenhang zwifchen beiden Werken ift unleugbar. Die Compofition offenbart die engfte Verwandtfchaft, überdiefs erfcheint die Geftalt Chrifti in der Verklärung aus der Liller Skizze zur Auferftehung unmittelbar herübergenommen.

Bereits im Jahre 1517 hatte der Cardinal Giulio de' Medici befchloffen, die

Hauptkirche feines Bifchofsfitzes Narbonne mit zwei Altarbildern zu befchenken. Das eine follte Raffael, das andere Sebastiano del Piombo malen. Ob der Cardinal es auf einen förmlichen Wettkampf zwifchen beiden Künftlern abgefehen hatte, wiffen wir nicht. Die Wahl gerade des Gegners Raffael's fällt allerdings auf. Sie kann aber auch fo gedeutet werden, dafs Giulio, von der Ueberbürdung Raffael's unterrichtet, die Beftellungen theilte, um eine rafchere Vollendung zu erreichen. Dann aber hatte Sebastiano als der anerkannt bedeutendfte Maler nächft Raffael, einen natürlichen Anfpruch, mit dem zweiten Bilde betraut zu werden. Sebaftiano felbft und feine Freunde betrachteten den Auftrag allerdings als einen vortrefflichen Anlafs zu einem ernften Wettftreit mit Raffael. Michelangelo wurde in Mitleidenfchaft gezogen. Als er fich im Januar 1518 einige Wochen in Rom aufhielt, in Angelegenheiten der Faffade von San Lorenzo, mufste er guten Rath geben. Ueber den Fortgang der Arbeit fchrieben ihm, ftets mit hämifch fchielenden Seitenblicken auf Raffael, nach Florenz häufig fowohl Sebaftiano wie Leonardo Sellajo. Sebaftiano zeigt fich angeblich beforgt, dafs Raffael fein Bild — die Auferweckung des Lazarus — während er daran arbeitet, fehen, ihm vielleicht etwas ablernen könnte. Raffael foll es erft zu Gefichte bekommen, wenn er felbft feine Tafel vollendet. Leonardo meldet im Januar 1519 dem Michelangelo, dafs Sebaftiano's Bild beinahe fertig fei und weit über Raffael's Leiftungen geftellt werde. Und als Sebaftiano es im Dezember 1519 vollendet im Palaft des Cardinals ausgeftellt, berichtet er Michelangelo von dem grofsen Lobe, das ihm gefpendet wird, und dafs er felbft glaube, die Tafel fei beffer gezeichnet, als das Tapetenzeug, welches aus Flandern gekommen.

Raffael hatte an feine Tafel im Sommer 1518 noch nicht die Hand angelegt. Die lange Zögerung wird durch den Wechfel des Gegenftandes genügend erklärt. Nachdem fich Raffael für die Darftellung der Transfiguration entfchieden hatte, ging er mit befonderer Sorgfalt an das Werk. Man möchte glauben, die argen Verdächtigungen der Feinde und Neider hätten doch einen Stachel in ihm zurückgelaffen und ihn zum vollen Einfatze feiner Kraft angefpornt. Zu keinem anderen Tafelbilde hat er fo viele und fo genaue Entwürfe gemacht, nicht etwa flüchtig mit der Feder angedeutete Skizzen, fondern überaus fleifsige, nach der Natur mit Kreide oder Röthel gezeichnete Studien, theilweife in der Gröfse der Ausführung; wohl niemals auch, ehe er zur Malerei fchritt, über jede einzelne Geftalt, ihre Bewegung und ihren Ausdruck fo ftrenge Rechenfchaft fich abgelegt. Die Krone aller Studien bleibt wohl das Oxforder Blatt mit den faft lebensgrofsen Köpfen und Händen der beiden Apoftel, eines Jünglings und eines Greifes, welche in dem Gemälde die Mitte des Vordergrundes einnehmen, hier aber lange nicht die Tiefe des Ausdruckes, die unmittelbare Kraft des Lebens erreichen, wie in der meifterhaft beleuchteten Zeichnung.

Die Gliederung der Compofition enthüllt diefelben künftlerifchen Grundfätze, welche bereits in der »Auferftehung« beobachtet wurden. Ueber dem Gipfel des Berges Thabor fchwebt im Lichtfcheine Chriftus. Er hält beide Arme ausgebreitet, hat den Kopf leife zur Seite geneigt, die grofsen Augen nach oben gerichtet und fteigt fo majeftätifch feierlich zum Himmel empor. Ihm wenden fich die gleichfalls in den Lüften fchwebenden Mofes und Elias zu; fie find

kleiner von Geſtalt, lebhafter in der Bewegung — denn ſie ſind vom Himmel herabgekommen und in den flatternden Mänteln klingt gleichſam noch der ſtürmiſche Flug aus — auch farbiger in der Erſcheinung. Chriſtus, die Lichtquelle, ſtrahlt allein in weiſsem Gewande; die Gewänder der Propheten, die ihr Licht von Chriſtus empfangen, zeigen gebrochene, in Gelb und Hellviolett ſchillernde



Gruppe aus der Transfiguration.

Töne. Auf der Platte des Berges haben ſich die drei Apoſtel, welche Chriſtus auf die Höhe mitgenommen, Petrus, Jacobus und Johannes, gelagert. Von dem Lichtſchein getroffen, bergen ſie das Haupt oder ſuchen ſich, ähnlich wie die Wächter in dem Auferſtehungsbilde, durch die vorgehaltene Hand gegen die Blendung zu ſchützen.

Während oben auf dem Gipfel des Berges Chriſtus in überirdiſcher Herrlichkeit ſtrahlt, ſpielt ſich unten am Fuſse Thabors eine durch den Gegenſatz doppelt

ergreifende Scene ab. Ein »Mondfüchtiger« wird zu den neun Apofteln, die hier auf die Rückkunft Chrifti harren, gebracht, damit diefe ihn von feinem Siechthum heilen. Der arme Knabe wird in diefem Augenblicke wieder von feinen Krämpfen gepackt: die Augen rollen, die Glieder zucken, die Züge find verzerrt, die Finger gefpreizt, der Mund fteht weit offen. Mit Mühe hält ihn der Vater, felbft auf das tieffte erfchüttert, in den Armen feft, dabei unterftützt von der Schwefter des Kranken, einem jungen Mädchen, deffen von Schmerz und Theilnahme erfülltes Antlitz, dem Kopfe des Befeffenen unmittelbar benachbart, doppelt lieblich erfcheint. Hinter diefer Hauptgruppe werden die Köpfe der Nachbarn fichtbar, die fich, von Neugierde und Mitgefühl getrieben, dem Zuge angefchloffen haben; ganz vorn kniet die Mutter des Knaben. Kleid und Mantel find ihr von der Schulter herabgefallen; fie merkt es nicht. Mit der Rechten weift fie verzweiflungsvoll auf ihr leidendes Kind, den Kopf wendet fie faft gebieterifch den Apofteln zu, als müfsten diefe helfen. Die Apoftel aber, dicht aneinander gedrängt, können wohl Mitleid fühlen, helfen können fie nicht. Der erfte derfelben, links im Vordergrunde fitzend, legt das Buch, in dem er bis jetzt gelefen, bei Seite und fährt, von dem fürchterlichen Schaufpiele erfchreckt, mit dem Arme in die Höhe. Die beiden nächften Apoftel beugen fich vor, um den Kranken näher zu prüfen. Aus dem Gefichte des jüngeren fpricht die herzlichfte Empfindung, in den Zügen des älteren gefellt fich zur Theilnahme noch der Ausdruck, dafs hier feine und feiner Genoffen Kraft nicht ausreiche. Das beftätigt der weiter zurückftehende Apoftel, welcher mit der Hand nach oben weift, eine Geberde, welche auch der Apoftel links in der Ecke, mit zwei anderen Jüngern den Fall ernft berathend, wiederholt. Dadurch wird die Verbindung mit der oberen Scene hergeftellt, eine innere, organifche Einheit der Compofition gefchaffen.

Mit grofsem Eifer griff die Phantafie fpäterer Gefchlechter die Legende auf, Raffael habe das Gemälde der Transfiguration unvollendet hinterlaffen. »Wie ein Held auf dem Schlachtfelde, fo wurde Raffael mitten in der Arbeit vom unerbittlichen Tode getroffen.« Die älteften Nachrichten wiffen nichts von der nachträglichen Vollendung des Werkes durch die Hand Giulio Romano's. In dem Umftande, dafs diefer zwei Jahre nach Raffael's Tode den Reft des ausbedungenen Preifes ausbezahlt verlangte, liegt kein vollgültiger Beweis vor. Denn Giulio Romano war der Erbe Raffael's und als folcher zu der Forderung berechtigt. Immerhin mag Raffael in der unteren Hälfte fich der Hilfe des Schülers bedient haben. So erklären wir am leichteften einzelne Härten in den Umriffen und die ftumpfen fchwarzen Schatten, welche das von Raffael angeftrebte leuchtende Helldunkel völlig zerftört haben. An der gegenwärtig geringeren Wirkung des Colorits trägt demnach der Meifter keine Schuld. Es wird aber noch ein anderer Vorwurf erhoben, der allerdings gegen Raffael unmittelbar gerichtet ift.

Seit Menfchenaltern geht das Gefchwätz von der Doppelhandlung um, welche Raffael angeblich in der Transfiguration neben einander gefchildert haben foll, und daran werden dann allerhand tadelnde Bemerkungen über diefe auffallende Verletzung elementarer Kunftregeln angeknüpft. Hätte Raffael die Verklärung Chrifti und die Heilung des Befeffenen — die byzantinifchen Maler haben diefe

Scenen in ihren Bilderkreiſen ſtets unmittelbar auf einander folgen laſſen — in ſeinem Bilde vereinigt, ſo könnte allenfalls die Compoſition Bedenken erregen; Raffael that aber nur, wozu ihm die Worte der Bibel das unbedingte Recht verliehen. Im Matthäusevangelium (Kap. 17. v. 16) erzählt der Vater des Beſeſſenen Chriſtus, daſs er den Kranken während der Verklärung zu den Jüngern gebracht habe. »Dieſe aber konnten ihn nicht heilen.« Es ſind gleichzeitige und, wenn auch räumlich getrennte, doch innerlich zuſammenhängende Vorgänge, welche uns Raffael vorführt, es iſt in Wahrheit nur eine groſse Handlung, welche die Transfiguration ſchildert. Sie hat ſich in der Wirklichkeit nicht ſo zugetragen, ſie konnte aber von der poëtiſchen Phantaſie nicht anders aufgefaſst werden. Dem gröſsten Maler gab unſer gröſster Dichter unbedingtes Recht. »Wunderſam bleibt es immer, meinte Goethe, daſs man an der groſsen Einheit einer ſolchen Compoſition jemals hat mäkeln dürfen. Wie will man das Obere und Untere trennen? Beides iſt eins: unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirkſame, Hülfreiche, beides auf einander ſich beziehend, in einander einwirkend.« Aber der doppelte Augenpunkt, die ungleichen Maſsverhältniſſe, die verſchiedene Beleuchtung, ſprechen dieſe nicht zu Gunſten der Tadler? Dieſe Abweichungen von der Regel ſind allerdings vorhanden, ſie ſind aber nicht unbewuſste Fehler, ſondern bewuſste Zugeſtändniſse der niedrigeren Kunſtmittel an einen höheren Kunſtzweck. Der Berg Thabor muſste in einen Felſenhügel verwandelt, und doch die Geſtalt des verklärten Chriſtus in die Ferne gerückt werden. Daraus ergab ſich alles andere von ſelbſt. In Kraft bleibt nur das Urtheil, was bereits über die Auferſtehung gefällt wurde: der Aufbau der Compoſition wird unmittelbar auf die ſtärkſten Gegenſätze in Stimmung, Charakteriſtik und Bewegung der Hauptgruppen gegründet, damit die höchſte Steigerung des dramatiſchen Tones verbunden.

Haben wir darin den natürlichen Abſchluſs von Raffael's Thätigkeit zu ſehen, oder den Anfang einer neuen Epoche in ſeinem künſteriſchen Schaffen zu begrüſsen? Würde Raffael bei längerem Leben ſich noch mehr dem Stile Michelangelo's genähert oder würde er, durch die Concurrenz Sebaſtiano's angeregt, im Colorit das wichtigſte Ausdrucksmittel geſucht haben? Wer darf es wagen, die Zukunft eines groſsen Mannes zu beſtimmen, den Weg, den er möglicher Weiſe eingeſchlagen hätte, abzumeſſen? Wir beſcheiden uns, daran zu erinnern, daſs Raffael, bereits mehrere Jahre der auf das Einzelne gerichteten Thätigkeit entrückt, ſeine Intereſſen immer umfaſſender geſtaltete, ſo daſs er ſchlieſslich dem geſammten Kunſtleben Roms vorſtand und auf die allgemeine Leitung weit ausgedehnter Unternehmungen ſich beſchränken muſste. Wie es weiter gegangen wäre, wiſſen wir nicht. Er ſtand wenn nicht am Ziele ſo doch am Ende ſeines Lebens. Die unbegrenzte Thätigkeit war nur bei maſsloſer Anſtrengung durchzuführen. Sie hatte bereits ſeine Seelenſtimmung aus dem Gleichgewicht gebracht, ſie brach auch ſeinen Körper. Läſterzungen flüſterten ſich in ſpäterer Zeit zu, daſs Ausſchweifungen in der Liebe Raffael's Leben untergraben hätten. Aber Vaſari ſelbſt, der dieſes Gerücht am meiſten in Umlauf gebracht, erzählt, daſs Raffael ſeiner Geliebten bis zum Tode treu geblieben wäre: »la quale Raffaelo amò ſino alla morte.« Die Wolluſt des

Schaffens hat ihm Mark und Bein verfehrt, das Uebermafs der Arbeit die Lebenskraft geraubt. Ein hitziges Fieber packte ihn im Frühling 1520 und brachte ihm nach acht Tagen den Tod. Er ftarb am Charfreitag (6. April), an demfelben Tage, an welchem er vor fiebenunddreifsig Jahren war geboren worden, unerwartet und viel beklagt. Selbft die Erde fchien den Verluft mitzufühlen und erfchrak über den plötzlichen Tod des Götterfohnes, den ein neidifches Schickfal, mitten aus der Blüthe, dem Ruhme und dem Glanze des Lebens herausgeriffen hatte. Der vaticanifche Palaft, der Schauplatz feiner Thaten, zeigte Riffe und drohte mit dem Einfturz. Und dazu kam die Nachricht, auch Michelangelo in Florenz liege fchwer darnieder. Alle Welt ahnte bange, es nahe das Ende der goldenen Zeit der Kunft heran.



XII.

Michelangelo in Florenz.

Schwerlich ahnte Michelangelo, als er im Sommer 1516 nach Carrara ging, um hier Marmorsteine für das Grabmal Julius' II. brechen und herrichten zu lassen, daſs nahezu zwanzig Jahre verstreichen würden, ehe er wieder nach Rom zurückkehrte. Bei dem Ueberblicke seines Lebens erscheinen diese langen Jahre nahezu als eine Zeit der Verbannung. Florenz war zwar Michelangelo's Heimat, in seiner Natur sollen sich sogar altetruskische Züge, das Herbe, das Wuchtige vererbt haben. Trotzdem blieb Rom allein die rechte Stätte seiner Thätigkeit. Hier allein führt die Einsamkeit nicht zu finster verschlossenem Wesen, denn auch der Einsamste kann sich den unerschöpflich reichen Anregungen der Antike nicht entziehen, am wenigsten ein Bildhauer; in Rom stand für Michelangelo ein würdiger Wettkampf in Aussicht, während ihn nach Florenz nur elender Klatsch verfolgte, der ihn über die Dinge in Rom gar schlecht denken und doch mit der eigenen Verlassenheit in den Steinbrüchen von Carrara und Seravezza unzufrieden machte. In Rom allein endlich wurden die localen und persönlichen Einflüsse durch die unbezwingbare Macht der Verhältnisse von selbst in den Hintergrund gedrängt. Der Wunsch des Papstes, die Kunst im höfischen und persönlichen Dienste zu verwenden, hemmte wohl vielfach Raffael's Wirken. Schlieſslich wurde solchem Gelüste doch immer die Spitze abgebrochen und die Kunst in ideale Geleise zurückgeleitet. Das war weniger Raffael's als Rom's Verdienst, wo eben jedes Werk unwillkürlich den Zug in das Groſse und Allgemeine empfing. Der Titel, welchen Michelangelo in dieser Zeit führte: »archimaestro scultore de la sedia apostolica« wäre in Rom unverfänglich gewesen; in Florenz dagegen bedeutete er die unmittelbare Abhängigkeit von der Familie Medici. In den Beziehungen zu den Medici lag aber der Keim zu den schweren Conflicten, welche sein ganzes späteres Leben vergifteten und die in Florenz zugebrachten Jahre für seine Kunst wie für seinen persönlichen Charakter verhängniſsvoll erscheinen lassen.

Gleich den Anfang seiner florentiner Thätigkeit trübten mannigfache Wirren; nicht da, wo man sie hatte erwarten sollen, bei dem Abbruch der Arbeiten am Juliusdenkmale. Es scheint, daſs die Erben Julius' II. sich vorläufig dem Willen des Papstes beugten und zunächst den Künstler gewähren lieſsen. Auch die

Löfung der Verträge mit den Steinmetzen von Carrara, welche im Herbfte 1516 die Zurichtung der Marmorblöcke für vier gröfsere und funfzehn kleinere Statuen übernommen hatten, wurde ohne fichtliche Schwierigkeiten (5. April 1517) vollzogen. Das neu beftellte Werk vielmehr, die Faffade von San Lorenzo, gab fchon im Beginn Anlafs zu Mifshelligkeiten.

Im Dezember 1516 war Michelangelo von Carrara nach Rom berufen worden, um dem Papfte die Entwürfe für die Faffade von San Lorenzo vorzulegen. Nachdem Leo X. diefelben gebilligt, eilte Michelangelo zurück, um fofort Hand an die Arbeit zu legen. Das nöthige Material für das Werk, welches feiner Phantafie bereits in Riefengröfse vorfchwebte, fuchte er in Carrara zufammenzubringen. Unterfuchungen der Marmorbrüche, Befprechungen mit Steinmetzen, Verhandlungen vor dem Notar folgen ununterbrochen auf einander. Michelangelo ging fogar noch weiter. War es der alte florentiner Kaufmannsgeift, der in ihm erwachte, oder glaubt er fein Werk dadurch rafcher zu fördern: er wollte fich auch gefchäftlich an dem Kunftwerke, welches er fchuf, betheiligen. Am 12. Februar 1517 fchlofs er mit Lionardo di Cagione, dem Befitzer eines Steinbruches, einen Gefellfchaftsvertrag ab, laut welchem alle Marmorblöcke für den Bau der Lorenzofaffade aus diefem Bruche genommen werden follten. Die Koften und den Gewinn theilten Michelangelo und Lionardo gleichmäfsig. Doch fchon nach wenig Wochen befann er fich eines Befferen. Er fagte fich von der Gemeinfchaft los und nahm auch das Monopol, welches er dem Lionardo gewährt hatte, zurück. Nach den im März und April 1517 neu abgefchloffenen Verträgen verpflichtete fich Lionardo zur Lieferung von hundert Laften Marmor, zu ähnlichen Leiftungen verbanden fich andere Gewerkfchaften in Carrara. Die Gröfse der einzelnen Marmorblöcke wird genau angegeben, ihre Beftimmung zu Figuren, Säulen, Reliefplatten gewöhnlich noch befonders erwähnt.

Man fieht, wie deutlich bereits und in das Einzelne gegliedert die Lorenzofaffade vor Michelangelo's Auge ftand, obfchon er damals noch kein Modell derfelben befafs. Diefes follte nach feiner Zeichnung Baccio d' Agnolo, der fich vom Holzfchnitzer zu einem der angefehenften Architekten aufgefchwungen hatte, zufammenfetzen, der Bildhauer Jacopo Sanfovino ihm dabei Hilfe leiften. Ein Brief Sanfovino's, am 16. Februar 1517 an Michelangelo gerichtet, giebt über den letzteren Umftand Auskunft und beweift, dafs anfangs Sanfovino (und vielleicht auch Baccio da Montelupo) auserfehen waren, einzelne Marmorbilder für die Faffade auszuführen. Als Michelangelo aber im März das Modell Baccio d' Agnolo's fah, verwarf er es unbedingt. Das fei ein Kinderfpielzeug, urtheilte er und erklärte, er brauche den Baccio nicht weiter. Zugleich löfte er überhaupt die ihm wahrfcheinlich von dem Papfte und dem Cardinal aufgezwungene Gemeinfchaft mit anderen Künftlern. Begreiflicherweife erregte diefer Entfchlufs den Zorn der plötzlich zurückgefetzen Genoffen. Sanfovino überhäufte ihn in einem Briefe (30. Juni) mit den ärgften Vorwürfen. »Der Papft, der Cardinal und Jacopo Salviati, das find Männer, die wenn fie Ja fagen, fo ift das fo gut, als wäre es unterfchrieben und befiegelt. Denn fie find wahrheitsliebend und nicht wie Ihr fie fchildert. Aber Ihr mifst fie nach Eurer Elle. Bei Euch gilt kein Vertrag und keine Zufage und Ihr faget bald Ja, bald Nein, wie es Euch pafst.«

Michelangelo blieb fest. Dem Papste und dem Cardinal stellte er (2. Mai) durch Domenico Buoninsegni, seinen gewöhnlichen Mittelsmann, geradezu ein Ultimatum. »Leset aufmerksam, was ich Euch schreibe, denn es ist wichtig. Ich habe den Muth, die Fassade von San Lorenzo so herzustellen, dass sie als der Spiegel der Baukunst und der Sculptur von ganz Italien erscheine. Dann aber müssen sich der Papst und der Cardinal rasch entscheiden, ob sie das Werk von meiner Hand wollen oder nicht. Wollen sie es, so müssen sie mir das Werk ganz allein übertragen und unbedingt mir vertrauen. Oder sie mögen einen anderen Weg einschlagen, den ich nicht kenne. Die Kosten der Fassade, wie ich sie zu errichten gedenke, alles in allem, sodass der Papst sich um nichts mehr zu kümmern braucht, können nicht geringer angeschlagen werden als zu 35000 Ducaten. Um diesen Preis will ich sie in sechs Jahren vollenden. Doch müssten mir, weil die Bestellung des Marmors drängt, binnen sechs Monaten 1000 Ducaten angewiesen werden. Gefällt dem Papste mein Vorschlag nicht, so will ich die bereits erwachsenen Kosten zu meinem Schaden tragen und dem Papste die empfangenen 1000 Ducaten zurückstellen, oder er muss einen Anderen bestimmen, der das Werk fortsetzt. Denn ich will dann aus mannigfachen Gründen mich von hier wegbegeben.«

Der Papst und Giulio de' Medici gingen gleich auf den Plan ein, nur wünschten sie noch vorher das Modell zu sehen. Michelangelo hatte bereits in Carrara ein kleines Modell in Thon entworfen, doch war dieses unscheinbar und allmählich eingetrocknet und brüchig »wie ein alter Kuchen«. Um dem Papste zu willfahren, begab er sich nun (20. August) nach Florenz und vollendete hier ein grosses Modell aus Holz, an welchem die Figuren aus Wachs gebildet waren. Gleichzeitig liess er die Fundamente für die Fassade graben und mauern. Im Dezember brachte Pietro Urbano aus Pistoja, sein Gehilfe, der sich übrigens mehr durch persönliche Anhänglichkeit als durch Geschicklichkeit in der Kunst auszeichnete, das Modell nach Rom. Es fand grossen Beifall, nur die gewaltige Grösse, welche Michelangelo dem Werke geben wollte, erregte Bedenken. Werde sein Leben lange genug dauern, das riesige Denkmal zu vollenden, fragten Ängstliche oder Missgünstige? Denn Michelangelo begnügte sich nicht, eine blosse Fassadenwand zu errichten; er dachte daran, dem Kirchenkörper einen förmlichen Vorbau von stattlicher Tiefe anzufügen. Michelangelo wurde nach Rom gerufen, um persönlich sein Modell zu erklären und seine Pläne auseinanderzusetzen. Der Aufenthalt hier währte nur wenige Wochen (Januar 1518); er genügte, um endlich eine feste Entscheidung zu treffen und die Periode des Schwankens und der Ungewissheit zu schliessen. Wunderbar bleibt es, dass erst jetzt, nachdem Michelangelo bereits ein Jahr für das Werk thätig gewesen, der endgiltige Vertrag aufgesetzt wurde. Nicht nur die Zuversicht des Künstlers spricht sich darin aus, sondern auch der Feuereifer, mit welchem er den einmal erfassten Gedanken ohne Ruhe und Rast sofort verkörperte und, unbekümmert um die äusseren Verhältnisse, nur seinem schöpferischen Drange folgte.

Der Vertrag wurde am 19. Januar 1518 von Michelangelo unterschrieben. Er enthielt folgende Bestimmungen: Michelangelo verpflichtet sich die Fassade von San Lorenzo binnen acht Jahren zu vollenden. Die Kosten des Werkes

werden auf vierzigtaufend Ducaten angefchlagen und diefe ganze Summe Michelangelo in acht gleichen Jahresraten ausbezahlt, welcher dafür das Material — weifsen Marmor — zu liefern, den Bau auszuführen und den ganzen plaftifchen Schmuck in Marmor und Bronze, die Figuren wie die Reliefs, mit eigener Hand herzuftellen unternimmt. Eine genaue Befchreibung des plaftifchen Schmuckes, fo dafs wenigftens der gewaltige Reichthum deffelben erfichtlich wird, ift dem Vertrage einverleibt. Acht Marmorfäulen, elf Ellen hoch, trugen den Bau und fchloffen drei Thüren und vier Koloffalftatuen ein. Auch Relieftafeln follten hier angebracht werden. Jede der beiden Schmalfeiten der Faffade zeigte eine Statue zwifchen zwei Säulen. Ueber den Säulen erhoben fich ebenfo viele Pilafter mit fitzenden Bronzefiguren dazwifchen, und dann folgte das Hauptgefchofs, ebenfalls durch Pfeiler gegliedert und mit Tabernakeln gefchmückt. In jedem Tabernakel (vier auf der Hauptfeite, zwei an den Nebenfeiten) fafs eine Marmorfigur von fünfeinhalb Ellen Höhe, und oberhalb der Tabernakel waren noch Tafeln eingelaffen, ebenfalls mit fitzenden Figuren, in natürlicher Gröfse und in ftärkftem Relief. Nur an der Frontfeite der Faffade fchlofs fich dem in diefer Weife gegliederten Bau noch ein Gefchofs an, mit fünf viereckigen und zwei runden Relieffeldern, welche »storie« enthielten. Bei der grofsen Entfernung diefer Felder vom Auge des Betrachters follte das Relief nach Bedürfnifs fo verftärkt werden, dafs die Geftalten deutlich gefehen werden könnten. Ein reich verzierter Giebel mit dem Wappenbilde der Medici krönte das Werk.

Der Vertrag fchweigt über die Gegenftände der Darftellung, gibt nur Zahlen und Mafse; aber fchon diefe genügen, um die Ueberzeugung zu wecken, dafs durch die Lorenzofaffade das Denkmal Julius' II. in den Schatten geftellt werden follte und Michelangelo jene mit eben fo reichem plaftifchen Schmucke bedacht hatte, wie das Grabmal. Das letztere nach dem 1516 feftgeftellten Plane wäre fogar hinter der Faffade, mit ihren zwölf Marmorftatuen, fechs Bronzefiguren und neunzehn gewaltigen Relieftafeln zurückgeftanden. So ausgeführt und vollendet, wie Michelangelo fie entworfen, würde die Faffade von San Lorenzo und nicht mehr das Grabdenkmal als das Hauptwerk des Künftlers gegolten, würde fie das glänzendfte Beifpiel feines plaftifchen Stiles geliefert haben. Die Faffade von San Lorenzo gelangte aber nicht einmal zu einem greifbaren Anfange. Merkwürdiger Weife find fogar die vorbereitenden Arbeiten beinahe vollftändig verfchollen. Vergebens fuchen wir nach dem Holzmodell und nach den kleinen Wachsmodellen, deren Nachweis für die Erkenntnifs Michelangelo's von unfchätzbarem Werthe wäre. Selbft unter den Handzeichnungen finden fich nur wenige dürftige Spuren. Die Mafse für eine Säule, welche der aus den Contracten wohlbekannte Matteo di Cucarello in Marmor meifseln follte, gibt Michelangelo auf einem Blatte (Galerie Buonarotti in Florenz) an, andere Blätter zeigen Skizzen zu Thüren, Karniefsen und anderen Architekturgliedern, die fich wahrfcheinlich auf den Bau der Faffade beziehen. Authentifche Entwürfe zur ganzen Faffade find bis jetzt nicht nachgewiefen worden. Die Blätter, welche gewöhnlich als Anfichten der Faffade von San Lorenzo gelten, haben meift nichts mit derfelben, niemals etwas mit Michelangelo's Hand zu thun. Vollftändig vermifst werden Skizzen oder Studien zu dem plaftifchen Schmucke. Michelangelo hat wahr-

ſcheinlich die Figuren und Reliefs gleich in Wachs modellirt. Ein wahrer Fluch ſcheint auf dem Werke zu ruhen, in welchem Michelangelo einen Spiegel der Kunſt ſchaffen wollte und von welchem ſich den tauſenden von Centnern bereits zugerichteter Steine zum Trotze nicht einmal ein Hauch erhielt. An Flüchen und Verwünſchungen liefs es wenigſtens Michelangelo nicht fehlen.

In dem Vertrage vom 19. Januar 1518 wurde Michelangelo freigeſtellt, die für den Bau nöthigen Steine nach Bedarf aus den Marmorbrüchen von Carrara oder jenen von Pietraſanta zu holen. Die Einwohner von Seravezza hatten die im Kirchſpiel von Pietraſanta bisher nicht erſchloſſenen Steinbrüche der florentiner Republik zur Ausbeute überlaſſen. Wirthſchaftliche und politiſche Gründe machten es der letzteren wünſchenswerth, über Marmorbrüche auf eigenem Gebiete zu verfügen; das Intereſſe der Florentiner theilten auch der Papſt und die Medici. Dieſen Wünſchen, die neu gewonnenen Steinbrüche von Pietraſanta auszubeuten, mufste ſich Michelangelo fügen. Er that es widerwillig genug und mufste es erleben, dafs ihm von Giulio de' Medici die parteiiſche Begünſtigung Carrara's vorgeworfen und der Verdacht, dafs es aus Gewinnſucht geſchehe, ausgeſprochen wurde. Die Florentiner und die Medici waren zu dem Glauben verleitet worden, die Baukoſten würden ſich durch den Bezug des Marmors aus den Brüchen von Pietraſanta mindern. Sie beſtimmten daher, dafs alles für S. Peter in Rom, für den florentiner Dom und für S. Lorenzo erforderliche Material in Pietraſanta beſtellt werde, und ahnten nicht den Irrthum ihrer Berechnungen und auch nicht die Qual, die ſie dadurch Michelangelo bereiteten. Natürlich waren die Steinmetzen von Carrara nicht geſonnen, den Verluſt ihrer wichtigſten Erwerbsquellen ruhig hinzunehmen.

Als Michelangelo im Frühling 1518 aus Rom zurückkehrte, fand er ſie des böſen Willens voll und darauf ausgehend, ihm alle erdenklichen Schwierigkeiten in den Weg zu legen. An die alten Contracte hielten ſie ſich nicht ferner gebunden, die Verfrachtung der behauenen Marmorblöcke wufsten ſie erfolgreich zu hindern. Michelangelo wanderte bis nach Genua, um hier Barken zu miethen, welche die Steine auf der Marina von Avenza — dem Hafen von Carrara — laden und nach Florenz bringen ſollten. Aber die Barkenführer wurden von den Carrareſen beſtochen und verweigerten die Fahrt. Er holte andere Barken aus Piſa, doch auch dieſe liefsen ihn im Stiche. Da blieb denn freilich nichts anderes übrig, als ſich nach Pietraſanta zu wenden. Am 15. Mai 1518 ſchlofs er mit neun Steinmetzen, welche zu einer Genoſſenſchaft zuſammengetreten waren, einen neuen Vertrag ab, und übergab ihnen die ganze Marmorlieferung für San Lorenzo. Zwölf Säulen von elf Ellen Höhe ohne Baſis und Kapitäl und zwei Thürpfoſten werden beſonders namhaft gemacht. Andere Contracte folgen in den nächſten Monaten. Michelangelo erlebte aber die bitterſten Täuſchungen. Die Werkleute hier, zumeiſt von Settignano herbeigerufen, verſtanden ſich weder auf das Steinegraben noch auf die Marmorarbeit. »Sie haben mir noch nicht einen Brocken Marmor geliefert, der brauchbar wäre, und machen einen Lärm und ein Geſchrei, als hätten ſie der Himmel weifs was für grofse Dinge geleiſtet. Ich wollte die Todten auferwecken, die Berge zähmen, die Menſchen lehren und die Kunſt in dieſe Landſchaft bringen, habe aber nur mein

Geld weggeworfen. Verflucht fei der Tag und die Stunde, an welchen ich mich von Carrara entfernte. Das war mein Unglück, daran werde ich zu Grunde gehen.« So klagte Michelangelo feinem Bruder. Und an dem Streite mit den Carrarefen und dem Aerger mit den Steinmetzen von Pietrafanta war es noch nicht genug. Auch die florentiner Behörden brachten ihn in Zorn.

Die neuen Marmorbrüche wurden von der Wollweberzunft verwaltet, welche als Bauherr des Domes das nächfte Intereffe an ihrer Ausbeutung befafs. Sie hoffte, aus denfelben nicht allein den Bedarf an Steinen für den Dom zu decken, fondern auch fonft noch aus dem Betriebe Gewinn zu ziehen. »Die Notare und Erznotare, die Proveditoren und Unterproveditoren, alle Beamte find fchon dabei, Tabellen für Taxen und Steuern zu entwerfen«, fpottete Michelangelo. Auch das Recht, die Strafse, welche von den Steinbrüchen nach dem Meere gelegt werden mufste, zu leiten, nahm die »arte della lana« für fich in Anfpruch. Von dem fiscalifchen Standpunkte wollte aber Michelangelo nichts wiffen, ebenfo wenig eine Einfprache über die Richtung der Strafse dulden. Das verftehe er allein, denn nur er wiffe, wo der befte Marmor, wie er ihn für feine Figuren brauche, zu fuchen fei. Habe der Papft ihm den ganzen Bau der Faffade ohne jede einfchränkende Bedingung übertragen, fo müffe ihn auch die Zunft der Wollweber in den Steinbrüchen von Pietrafanta unbedingt frei fchalten laffen. Daraufhin ftellte er im April 1518 fein Ultimatum. »Befchliefst die Wollweberzunft nicht nach meinem Willen, fo fteige ich zu Pferde und gehe fofort zum Papfte und Cardinale und fage ihnen meine Meinung. Dann laffe ich hier alles liegen und kehre nach Carrara zurück, wo man mich ohnehin anfleht, wie nur Chriftus angefleht wird.« Die Wollweberzunft wagte keinen Widerfpruch. Durch Vermittlung Jacopo Salviati's, des Schwagers des Papftes, kam (22. April 1518) ein Befchlufs zu Stande, welcher Michelangelo auf Lebenszeit die freie Verfügung über die Marmorbrüche in Pietrafanta gewährte. Er darf Steine brechen laffen, wo und fo viele er will, fie nach Belieben bei allen Werken, die er gegenwärtig fchafft oder künftig fchaffen wird, verwenden und durch keine Forderung irgend einer Gebühr oder Abgabe beläftigt werden. Durch diefe Freigebigkeit dem Manne gegenüber, der »nach feinem Rufe alle anderen Künftler überragt«, glaubten die Vorfteher der Wollweberzunft die Zukunft Pietrafanta's und des Baues von S. Lorenzo gefichert zu haben.

Michelangelo nahm nun wieder die vorbereitenden Arbeiten auf, fchlofs neue Contracte mit Steinmetzen in Pietrafanta, ohne aber die Carrarefen vollftändig von der Marmorlieferung auszufchliefsen — es fcheint, dafs er die Steine von Pietrafanta nur für architektonifche Zwecke dienlich erachtete — und fuchte bereits eine Werkftätte in Florenz, geräumig genug, um die vielen Marmor- und Erzfiguren gleichzeitig in Angriff zu nehmen. Eine folche fand fich auf dem Platze Ognifanti vor der Kirche.

Der Frieden währte aber nicht lange. Keinen Brief fchreibt Michelangelo, in welchem er nicht über die Steinmetzen in Pietrafanta Befchwerde führte. Gleichviel, ob ihre Dummheit oder ihre Böswilligkeit die gröfsere Schuld trug: fie lebten auf feine Koften, verdarben ihm die Steine, liefsen dann die Arbeit liegen und gaben ihm noch fchlimme Nachreden. Auf keinen Menfchen konnte

er fich verlaffen. Als endlich eine Säule fertig zugerichtet war und gehoben werden follte, fprang der fchlecht gearbeitete eiferne Ring, mit welchem fie gerüftet war, und fie zerbrach in hundert Stücke. Dennoch hätten alle diefe Aergerniffe die Vollendung der Faffade kaum verhindert — nach Oftern 1519 dachte er die Bildhauerarbeit zu beginnen — wenn nicht die Entzweiung mit dem Cardinal Giulio de' Medici hinzugetreten wäre. Diefen verdrofs der fchleppende Fortgang des Werkes. Zuflüfterungen, dafs die Schuld an Michelangelo liege, diefer nicht arbeite und niemals die Faffade vollenden werde, fanden allmählich bei ihm Glauben. Da die unmittelbare Leitung der Arbeiten in den Steinbrüchen befonders zeitraubend erfchien, fo follte nach dem Vorfchlage des Cardinals Michelangelo mit der Befchaffung des Materiales nicht weiter beläftigt, fondern die Marmorblöcke ihm fertig zugerichtet in feine Werkftatt in Florenz geliefert werden. Schon diefes ging gegen die urfprünglichen Verträge. Es folgte ein weiterer Rifs in diefelben. Die Domverwaltung brauchte Marmor für die Neupflafterung der Kirche. Der Cardinal wies fie an, den Bedarf aus den Steinbrüchen von Pietrafanta zu holen. Da braufte Michelangelo auf: durch diefes Eindringen fremder Arbeiter werde fein und des Papftes Eigenthum gefchädigt, ehe er von diefem feiner Verpflichtungen ledig erklärt worden, dürfe der Cardinal über die Marmorblöcke nicht verfügen. Der Cardinal antwortete kühl: Michelangelo möge nur die empfangenen Gelder und die von ihm gemachten Ausgaben berechnen, er werde ihm dann die Befreiung von allen weiteren Pflichten bei dem Papfte erwirken. Die Rechnung war einfach genug. »Ich habe bisher 2300 Ducaten empfangen und 1800 Ducaten ausgegeben. Und dabei rechne ich nicht die Koften des Holzmodells, nicht die verlorenen drei Jahre, und auch die Schande will ich nicht anrechnen, dafs mir das Werk zuerft übergeben und nun, ich weifs nicht aus welcher Urfache, wieder aus den Händen geriffen wird, noch auch den Schaden, den ich in Rom, wo ich mein Haus verlaffen mufste, erlitten habe. Der Papft nehme einfach die von mir gebrochenen Steine und ich behalte das Geld, das ich noch übrig habe — 500 Ducaten.«

Schwerlich erwartete er, dafs der Papft ohne alles Widerftreben bereitwillig auf den Vorfchlag eingehen würde. Bitter klingen daher die Worte, mit welchen er in feinen Ricordi (10. März 1518) die Entfchliefsung des Papftes verzeichnet. »In der Meinung, dafs die Faffade von San Lorenzo auf diefe Weife früher vollendet werde, als es nach dem mit mir abgefchloffenen Vertrage gefchehen kann, worin ich mit ihm übereinftimme, hat der Papft den Vertrag gelöft und mich von allen Verpflichtungen freigefprochen, fo dafs mich niemand fernerhin zur Rechenfchaft ziehen kann.« Damit fchliefst die Gefchichte der Faffade von San Lorenzo.

* * *

Beinahe vier Jahre war Michelangelo bereits von Rom abwefend, zu nicht geringem Kummer feiner Anhänger, welche in ihrem Kampfe gegen Raffael den natürlichen Führer, das Haupt, vermifsten. Doppelt eifrig zeigten fie fich in ihren Bemühungen, Michelangelo zur Rückkehr zu bewegen. Unmöglich konnte ihm nach dem erduldeten Schimpf Florenz noch einen behaglichen Aufenthalt

bieten, in Rom aber war durch Raffael's Tod der freie Raum für eine unbegrenzte Thätigkeit gegeben. Zur Ueberfiedlung drängte am lauteften Sebaftiano del Piombo. Den Verkehr mit Michelangelo hatte derfelbe fleifsig unterhalten, auch perfönliche Beziehungen mit ihm angeknüpft. Michelangelo übernahm (1519) bei einem feiner Kinder Pathenftelle. Mit Sicherheit glaubte er auf Michelangelo's Unterftützung für feine Pläne rechnen zu dürfen. Diefe gingen aber dahin, Raffael's Erbfchaft anzutreten. Mit fchlecht verhehlter Schadenfreude gab er Michelangelo Nachricht von Raffael's Tode. »Ihr werdet wohl fchon vernommen haben, dafs der arme Teufel Raffael geftorben ift. Gewifs hat es Euch leid gethan. Der liebe Gott möge ihm verzeihen.« Von dem fiegreichen Nebenbuhler befreit, zweifelte Sebaftiano nicht daran, allen übrigen Malern und insbefondere den Schülern Raffael's den Rang abzugewinnen. Er bewarb fich bei den einflufsreichen Cardinälen wie Bibbiena und auch bei dem Papfte um die Malereien im vaticanifchen Palafte. Denn noch harrte die gröfste Stanze, der fogenannte Conftantinfaal, des Schmuckes. Der Papft fchwankte. Um ihn auf Sebaftiano's Seite zu bringen, wurde Michelangelo's Vermittlung erbeten.

In der That liefs fich diefer herbei, Sebaftiano zu empfehlen. Der Brief (Juni 1520) an Bibbiena gerichtet, foll fcherzhaft lauten, doch bricht der Unwille Michelangelo's und die tief verletzte Empfindung in jeder Zeile durch: »Ich bitte Euere Herrlichkeit, nicht als Freund und Diener, denn ich verdiene nicht das eine oder andere zu fein, fondern als ein gemeiner, armer, verrückter Kerl, dahin zu wirken, dafs Sebaftiano einen Antheil an den Arbeiten im Palafte erhalte. Wenn Euere Herrlichkeit auch meinen mag, die einem Menfchen meines Schlages erwiefene Gefälligkeit fei weggeworfen, fo denke ich doch, dafs es mitunter auch angenehm fein kann, Narren zu dienen, wie ja auch Zwiebeln fchmecken, wenn man fich an Kapaunen überfättigt hat. Sebaftiano ift wirklich ein tüchtiger Mann. Und der Dienft, an mir weggeworfen, würde es an ihm nicht fein. Er würde Euerer Herrlichkeit vielmehr Ehre machen.« Im päpftlichen Palafte lachte man über die Scherzworte; den bitteren Ernft, der unter ihnen verborgen war, wollte man nicht verftehen. Da der Papft mit der Entfcheidung zögerte, verfuchte Sebaftiano ftärkere Mittel. Er befchwor Michelangelo, fich perfönlich an der Arbeit zu betheiligen. Wahrfcheinlich dachte er, dafs Michelangelo fich mit der oberen Leitung begnügen, ihm wenigftens die Ausführung überlaffen werde. In einer Unterredung mit dem Papfte (October 1520) ftellte er diefem nicht nur feine eigenen, fondern auch Michelangelo's Dienfte zur Verfügung. »Ich erklärte ihm, dafs ich mir mit Euerer Hilfe Wunderdinge zu machen getraute, worauf er antwortete: Daran zweifle ich nicht, denn ihr habt alle von Michelangelo gelernt. Und er fagte mir ferner: Betrachte doch die Werke Raffael's, wie er die Werke Michelangelo's gefehen, hat er fofort die Weife des Perugino verlaffen und fich, foviel er konnte, jener des Michelangelo genähert. Der ift aber ein fürchterlicher Menfch, wie du felbft fiehft, und es läfst fich gar nicht mit ihm umgehen.« Leo hatte noch die Kämpfe mit dem »Terribile« aus Anlafs der Faffade von San Lorenzo in frifcher Erinnerung. Wenige Tage, nachdem Sebaftiano über die Unterredung mit dem Papfte berichtet, kommt er (27. October) abermals darauf zurück, dafs Michelangelo die

Ausmalung des Conſtantinſaales ſelbſt übernehmen ſollte. »Es gibt keine ehrenvollere Aufgabe in der Welt. Das wäre eine prächtige Gelegenheit, Euch für alle erlittenen Unbilden zu rächen und die Schwätzer zum Schweigen zu bringen. Die ſchönſten Geſchichten laſſen ſich in dem Saale malen.« Und als Michelangelo mit der Zuſage noch immer zögert, ſchreibt er ihm (9. Nov.) unwillig: »Ihr könntet hier alles erhalten, was Ihr nur wollt; denn ich weiſs, wie hoch Euch der Papſt achtet, und wenn er von Euch ſpricht, ſo iſt es nicht anders, als wie von einem Bruder und mit Thränen in den Augen. Er hat mir geſagt, daſs ihr zuſammen erzogen ſeid und er zeigt, daſs er Euch kennt und Euch liebt. Aber Ihr jagt nur Jedermann Schrecken ein, ſelbſt dem Papſte.«

Michelangelo war nicht in der Stimmung, vor den Papſt als Bittender zu treten. Wie er über dieſen und die römiſchen Verhältniſſe dachte, enthüllt deutlich ein Sonett, welches aus guten Gründen in dieſe Zeit verſetzt wird. Daſſelbe, mit den Worten: »Qua si fa elmi di calici e spade« beginnend, iſt im Inhalte nicht immer leicht verſtändlich, vollends räthſelhaft durch die Unterſchrift: »Michelagniolo in Turchia«. Aber gerade die Bezeichnung »in Turchia« gewährt einen ſicheren Anhaltspunkt, die Zeit, in welcher das Sonett gedichtet wurde, zu beſtimmen. Im Jahre 1519 hatte Michelangelo von einem Landsmann, der in Adrianopel lebte, die Einladung, ihm dorthin zu folgen, empfangen. An Arbeit würde es ihm nicht fehlen, auch nicht an Anerkennung. Da denkt ſich Michelangelo bereits im Geiſte nach der Türkei verſetzt, und indem er zugleich auf die koſtſpieligen Kriege des Papſtes und auf die ihm angethane Schmach bei dem Faſſadenbau anſpielt, ſchildert er in bitterer Weiſe die römiſchen Zuſtände, wo aus Kelchen Schwerter und Helme geſchmiedet und Kreuz und Dornen in Lanzen und Schilde umgewandelt werden. »Wenn ich jemals darauf ausging, mir durch die Kunſt Schätze erwerben: der Mann im Prieſtermantel läſst mich unthätig ſtehen und macht mich, als wäre er die Meduſa, zum lebloſen Stein. Arm bin ich nun, und es dient die Armuth zu ewigem Heile; wird nicht aber durch das Treiben auf Erden alle Hoffnung auf das künftige Heil zerſtört?«

Michelangelo verzichtete auf jede Theilnahme an den Arbeiten im Vatican und kam nicht nach Rom. An ſeiner Stelle ſchickte er eine Statue, die lange genug in der Werkſtatt auf die Vollendung gewartet hatte: die Chriſtusſtatue, beſtimmt, in der Kirche Sta. Maria sopra Minerva aufgeſtellt zu werden.

* * *

Vier Römer, Geſchlechtsverwandte, der Canonicus Bernardo Cenci, dann Mario Scapucci, Paolo Caſtellani und Metello Vari, hatten bereits 1514 (15. Juni) Michelangelo eine Marmorſtatue aufgetragen. Sie ſollte den auferſtandenen Chriſtus nackt, mit dem Kreuze im Arme, in natürlicher Gröſse darſtellen und vom Künſtler um den Preis von zweihundert Ducaten binnen vier Jahren vollendet werden. Noch in Rom machte ſich Michelangelo an die Arbeit und ſtellte das Werk auch fertig her. Da aber eine dunkle Marmorader das Antlitz entſtellte, ſo verwarf er das Werk. Er überließs es zwar dem Metello Vari, welcher

es in feinem Haufe in einem Hofraume aufbewahrte, wo es noch 1550 zu fehen war; doch verpflichtete er fich, die Statue in einem reineren Blocke zu wiederholen. Die Ueberfiedlung nach Florenz, der Bau der Lorenzofaffade verzögerten aber die Arbeit. Ende 1518 lagerte der roh zugehauene Stein mit vielen anderen Marmorblöcken noch in Pifa. Michelangelo wartete auf einen höheren Stand des Arno, um ihn in feine florentiner Werkftätte zu überführen. So kam das Jahr 1521 herbei, ehe die Statue fertig wurde. Pietro Urbano, der bekannte Gehilfe Michelangelo's, brachte fie nach Rom, um hier mit Rückficht auf Beleuchtung und den Ort der Aufftellung die letzte Hand anzulegen. Er entfprach aber fchlecht dem Vertrauen des Meifters und verftümmelte, was er vollenden follte. Die Zehen des rechten Fufses, die Finger, insbefondere der Hand, welche das Kreuz hielt, erfchienen wie von Teig geknetet, der Bart wie mit einem ftumpfen Meffer befchnitten; auch die richtige Höhe der Aufftellung (in der Nähe des Hauptaltares) hatte Pietro Urbano nicht getroffen. Um diefen Mängeln abzuhelfen, wurde auf den Rath Sebaftiano del Piombo's die Hilfe des fonft nicht weiter bekannten Bildhauers Roderigo Frizzi aus Florenz in Anfpruch genommen. Nach der Kürze der Zeit zu fchliefsen, welche Frizzi zur Verbefferung der Fehler brauchte, und dem geringen Lohne (vier Ducaten), den er verlangte, müffen jene nicht allzu fchlimm gewefen fein. Dennoch erbot fich Michelangelo, die Statue nochmals durch eine neue zu erfetzen. Metello Vari wies den Vorfchlag mit liebenswürdiger Wendung zurück: nur ein fo grofser Geift wie Michelangelo könne ein Werk, das gar nicht beffer zu machen fei und feinesgleichen nicht habe, noch beffer machen wollen. Zum Zeichen feiner freudigen Dankbarkeit fchenkte er dem Künftler ein Reitpferd.

Chriftus, nackt und aufrechtftehend dargeftellt, wie es die Befteller des Werkes im Vertrage vorgefehen, hat das Kreuz mit der Rechten umfafst und ftützt es zugleich mit der Linken, indem er den an ein Rohr befeftigten Schwamm an daffelbe andrückt. Beide Arme üben die gleiche Function aus: fie halten das feitwärts von Chriftus aufgepflanzte Triumphalkreuz feft. Dadurch wird die Bewegung der ganzen Geftalt beftimmt. Der linke Arm legt fich quer über die Bruft, der Oberkörper wendet fich dem Kreuze zu. Nur der Kopf, fcharf nach rechts gerichtet, bringt Contrafte in die Haltung. Offenbar verzichtete Michelangelo freiwillig auf ein reicheres Geberdenfpiel und wollte nicht durch mannigfaltige Bewegung die Einheit und die Wahrheit der plaftifchen Auffaffung fchädigen. Nackte Figuren find in der Kunftwelt nothwendig auf einen engeren Kreis der Thätigkeit angewiefen. Wenn über die Schilderung ruhiger Anmuth, kraftvoller Schönheit hinausgegangen und das Gebiet lebhaft bewegter Action betreten wird, fo naht auch bald die Grenze der künftlerifchen Berechtigung des Nackten. Es ift überall da berechtigt, ja es bedingt oft die volle Wirkung, wo die ganze oder doch die entfcheidende Handlung auf der finnlichen Bewegung, der körperlichen Thätigkeit beruht; es ift überflüffig und kann fogar die Wirkung fchädigen, wo die Thätigkeit des Körpers oder einzelner Glieder nur die Aufgabe hat, eine innere Empfindung, eine Geifteshandlung zu verdeutlichen, und wo auf das Erkennen der letzteren der Hauptnachdruck gelegt wird. Im Kampfe und Ringen, im Wettlauf und Tanze enthüllt fich der künftlerifche

Werth des Nackten; der Schilderung des ungebrochenen, naiven Naturlebens verleiht es erst die volle Wahrheit. Ein nackter Leib hilft aber nichts dazu, die Geistesrichtung und den Charakter einer Persönlichkeit anschaulicher zu gestalten. Die Antike hat diese Grenzen erweitert, doch nicht gänzlich vernichtet, in der neueren Kunst dagegen besitzen sie vollständige Geltung. Michelangelo handelte also weise, indem er in seiner Christusstatue die physische Thätigkeit hervorhob, selbst im Kopfe sich auf den Ausdruck mildernster Würde einschränkte. Eine schärfere Invidualisirung, die Andeutung des Lehrens und Segnens etwa durch eine emporgehobene Hand, hätte den Widerspruch verstärkt. Befremdend wird Michelangelo's Christusbild immer wirken. Es verschuldet nicht die Nacktheit diesen Eindruck. Wer behauptet, dass der fromme Sinn dieselbe anstössig finden musste, vergisst, dass der Volksglauben die Heiligung eines Gegenstandes nicht immer von seiner Ehrwürdigkeit abhängig machte. Wenn es wahr ist, dass nur die Umhüllung mit einem Bronzeschuh den Marmorfuss der Statue vor dem Schicksale bewahrte, von andächtigen Lippen schliesslich ganz weggeküsst zu werden, so liegt ein giltiges Zeugniss vor, wie wenig die Nacktheit den Cultus störte. Neuere hervorragende Bildhauer haben uns das Bild Christi in bekleideten Statuen vorgeführt, ohne unserer Phantasie seine Erscheinung näher zu bringen. Das Christusideal, wie es sich im Volksgeiste aufgebaut hat und der Kunst überliefert wurde, verlangt, so muss man annehmen, eine andere Auffassung und Wiedergabe, als ihr die Einzelstatue zu geben vermag. Ob Christus hässlich, ob er schön von Gestalt war, darüber herrschte in den alten christlichen Zeiten ein langer bitterer Streit. Finsterer Kunsthass hatte an diesem Zanke grossen Antheil, aber auch die dämmernde Empfindung, dass die Natur des Erlösers in der vollendeten äusseren Erscheinung nicht vollkommen ausgesprochen werde, sein Wesen vielmehr erst in seinem Verhältniss zu den Menschen, in seinem Thun und Handeln sich offenbare. Wenn Christus am Kreuze dargestellt wird, einsam in dunkler Nacht sterbend, oder wenn geschildert wird, wie er gramerfüllt mit der Dornenkrone auf dem Haupte allein auf einem Steine sitzt, so steigert diese Verlassenheit die dramatische Wirkung. Dramatischer Natur sind überhaupt alle Züge, welche das ideale Bild Christi bestimmen. Sein Leiden, sein Lehren und Wirken im Kreise der Schüler, gegenüber den Widersachern, verleihen ihm in den Augen der Gläubigen die göttliche Würde. Michelangelo's Statue musste unter diesen natürlichen Schranken plastischer Auffassung leiden. Sie zeigt uns das Bild eines Mannes von stattlichen Gliedern und edlem, ernsten Ausdruck, sie hilft das Vorurtheil zerstreuen, als wäre Michelangelo zur Wiedergabe milder, massvoller Gestalten unfähig gewesen, sie athmet aber nicht die Fülle des Lebens, welche Michelangelo's Jehova, seinen Propheten und Sibyllen in der sixtinischen Kapelle die Unsterblichkeit sicherten.

* * *

Eine dürftige Ausbeute an vollendeten Schöpfungen gewährt das Jahrzehnt, welches seit 1516 verstreicht. Es fehlte zwar Michelangelo nicht an Aufträgen. Der König von Frankreich hatte keinen grösseren Wunsch, als auch ein Werk

von Michelangelo zu befitzen, felbft wenn es nur »eine Kleinigkeit wäre.« Nachdem er die Bilder Raffael's, die heilige Familie, den heiligen Michael und das Porträt der Johanna von Arragonien empfangen hatte, mufste es ihn natürlich reizen, auch den anderen grofsen Meifter in feinem Cabinet vertreten zu fehen. Die Bauvorfteher der Kirche San Petronio in Bologna erbaten fein Gutachten über die noch immer unvollendete Faffade und legten ihm eine Reife nach Bologna nahe. Cardinal Grimani brannte vor Verlangen, eine Arbeit Michelangelo's, gleichviel, ob eine Malerei oder eine Sculptur, zu erwerben. Der Rath von Genua verhandelte mit ihm über ein Standbild Andrea Doria's. Viel geplagt wurde Michelangelo auch mit Bitten um Zeichnungen und Entwürfe. Als die Mitglieder der florentiner Academie 1519 ein Gefuch an den Papft richteten, er möge die Uebertragung der Gebeine Dante's nach feiner Vaterftadt geftatten, fafste Michelangelo fogleich felbftändig den Plan zu einer gröfseren Schöpfung. Er unterfchrieb gleichfalls die Bittfchrift und fügte die Worte hinzu: »Auch biete ich mich an, dem göttlichen Dichter ein würdiges Denkmal in diefer Stadt zu errichten.« Michelangelo konnte fich aber nicht entfchliefsen, irgend ein Werk ernftlich in Angriff zu nehmen. Stets ftand, einem Gefpenft gleich, das längft begonnene und immer wieder unterbrochene Denkmal Julius' II. ihm vor Augen. Es raubte ihm die Freude am Schaffen und die Freiheit zu fchaffen; es hinderte ihn, fich einem anderen Werke mit voller Kraft hinzugeben, und doch fehlte ihm der Muth, daffelbe entweder allen äufseren Hinderniffen zum Trotze rüftig weiterzuführen oder endgiltig aufzugeben. Auch hatten ihn die vielen Plagen und Reibungen, die mit den Vorarbeiten für die Faffade von San Lorenzo verknüpft waren, merklich ermüdet. »Ich bin alt und fchlecht aufgelegt«, klagte er feinem Freunde Angiolini, welcher Grimani's Bitte ihm vorgetragen hatte. »Wenn ich einen Tag gearbeitet habe, mufs ich vier Tage ausruhen. Ich kann daher nichts ficheres verfprechen.« So gingen viele Jahre hin. Er war gewifs nicht unthätig, kam aber nicht vorwärts. Und als er fich endlich aufraffte, wollte es fein Verhängnifs, dafs feine Kunft abermals dem Haufe Medici dienftbar wurde.

XIII.

Die Mediceergräber.

Michelangelo in greifen Tagen fprach öfter feufzend von der Tragödie feines Lebens und meinte damit das Juliusdenkmal. Mit vollem Rechte hätte er feine Klage ausdehnen können, dafs in feinem Leben eine Tragödie die andere ablöfte. Diefe andere Tragödie aber waren die Mediceergräber. Vierzig Jahre lang plagte ihn das Juliusdenkmal. Eine kürzere Frift verftrich über der Arbeit an den Grabmonumenten in San Lorenzo, defto härtere und fchwerere Kämpfe bereitete das Werk dem Künftler. Das Juliusdenkmal wurde Michelangelo fchliefslich doch nur durch den peinlichen Gedanken verbittert, dafs er fich nicht kräftig und fähig erwiefen, die äufseren Hinderniffe feiner Vollendung zu überwinden. Die Mediceergräber dagegen brachten den Künftlerberuf mit feiner fittlichen Perfönlichkeit in herben Conflict. Er diente einer Familie, welche er gleichzeitig bekämpfte, und verherrlichte das Andenken eines Haufes, deffen Dafein er eigentlich verfluchen follte. Denn die Arbeit an den Mediceergräbern fiel in die Jahre, in welchen die Republik Florenz den letzten Verfuch wagte, die Herrfchaft der Medici zu brechen, nach kurzem heldenmüthigen Widerftande aber ihrer Freiheit beraubt und unter das Joch der alten Machthaber zurückgebracht wurde.

Als Michelangelo das Werk begann, da lagen freilich noch die grofsen politifchen Ereignifse weit entfernt, erfchienen die Beziehungen zwifchen Florenz und dem Haupte der mediceifchen Familie, dem Papfte Leo, ungetrübt. Genoffen doch die Florentiner als Landsleute des Papftes grofse Gunft in Rom, fo dafs fie von den übrigen Italienern vielfach beneidet, ja geradezu als Schmarotzer verfpottet wurden.

Man mufs annehmen, dafs gleich nach dem Tode des letzten directen Sproffen Cofimo's, des jüngeren Lorenzo de' Medici, (4. Mai 1519) der Plan zu einem grofsen Familiengrabmale gefafst wurde. In einem Briefe Michelangelo's an Domenico Buoninsegni aus dem Jahre 1519 findet fich folgende Stelle: »Ich bin zu jeder Stunde bereit, mit meiner Perfon und meinem Leben dem Cardinal zu dienen, wenn es ihm gefällt. Ich meine die Grabmäler und die Marmorblöcke, die in Carrara beftellt find.« Doch gewann der Plan erft im folgenden Jahre eine greifbare Geftalt. Michelangelo entwarf eine Skizze zur Grabkapelle

und zu dem Denkmal, welche Giulio de' Medici, dem Cardinal, in Rom vorgelegt wurde. In der Kapelle follten der alte Cofimo und fein Enkel Lorenzo il Magnifico, dann die jüngft verftorbenen Glieder der Familie: Giuliano, Herzog von Nemours, und Lorenzo, Herzog von Urbino, beigefetzt werden. Alle vier Gräber waren frei aufgeftellt und in der Mitte der Kapelle errichtet. Der Cardinal billigte den Entwurf; nur erhob er (20 Nov. 1520) den Einwand, dafs die befchränkten Raumverhältniffe der Kapelle die freie Aufftellung der Monumente fchwer zulaffen würden. Ob fich Michelangelo gleich oder erft fpäter dem Bedenken fügte, wiffen wir nicht, jedenfalls gab er den Plan auf und verlegte, wie alle uns erhaltenen Zeichnungen zeigen, die Denkmäler an die Wände der viereckigen Kapelle.

Im guten Glauben an den ernften Willen des Cardinals und nachdem er (9. April 1521) eine Anzahlung von 200 Ducaten empfangen hatte, ging Michelangelo fofort mit dem gewöhnlichen leidenfchaftlichen Eifer daran, das Material für feine Arbeit in feinen Befitz zu bringen. Bereits am 10. April fendet er einen Steinmetzen nach Carrara, um hier Marmor brechen zu laffen, er felbft folgt ihm und bleibt in Carrara zwanzig Tage, gibt die Mafse der Steine genau (zum Theil in Thonmodellen) an, und fchliefst mit zwei Genoffenfchaften (22. und 23. April) Verträge ab, über die Lieferung von 200 Laften Marmor. Die gröfsere Maffe war für den architectonifchen Schmuck der Grabkapelle beftimmt, doch werden drei Blöcke für Figuren und ein Block für eine fitzende Madonna befonders erwähnt. Nun beginnt aber wieder das alte Schaufpiel, welches ihm die Arbeit an der Faffade von San Lorenzo verleidet und feine Seele mit Bitterkeit erfüllt hatte. Wieder erfuhr er fchwere Täufchungen und gerieth das kaum begonnene Werk ins Stocken.

Michelangelo hatte gleich nach feiner Rückkehr von Carrara dem Cardinal Vorfchläge gemacht, wie er die Arbeit weiter zu führen gedenke, entweder indem er gegen eine runde Summe das ganze Werk unternimmt und fertig ftellt oder indem er nach dem Mafse und der Zeitdauer feiner Arbeit bezahlt wird. Diefe Anträge wurden ziemlich ungnädig zurückgewiefen. Er erbot fich fodann, als der Cardinal doch wieder auf die Sache zurückkam, die Modelle der Grabmäler aus Holz in ganzer Gröfse herzuftellen, ebenfo die Thonmodelle für die Figuren und die Ornamente zu liefern. »Abermals wurde nichts daraus.« Einen dritten Anlauf wagte Michelangelo, als der Cardinal auf dem Wege zum Heere der Liga im Sommer 1520 Florenz berührte. »Ich eilte gleich zu ihm, denn ich wollte ihm gern dienen und erhielt den Befcheid, ich möchte nur die Steine und die Arbeiter beforgen und fchaffen, was in meinen Kräften ftände, fo dafs er bei der Rückkehr etwas gethan vorfinde, ihn aber nicht weiter fragen. Wenn er am Leben bleibe, wolle er auch die Faffade noch vollenden. Uebrigens habe er dem Domenico Buoninfegni die nöthigen Gelder angewiefen. Als ich aber bei diefem mich meldete, erhielt ich die Antwort: er wiffe von nichts.« Auf der Rückreife von Mailand im Dezember 1520 gewann der Cardinal trotz feiner Eile — er hatte das Heer der Liga auf die Nachricht vom Tode des Papftes (1. Dezember) fchleunigft verlaffen und begab fich nach Rom zum Conclave — die Zeit Michelangelo zu fprechen. Die Hoffnung, jetzt endlich Gewiffes über

feine Zukunft zu erfahren, wurde jedoch abermals getäufcht. »Wir wollen, dafs an den Grabmälern etwas gutes fei, nämlich etwas von deiner Hand.« Mit diefen höflichen Worten wurde der arme Künftler vertröftet. Das Werk felbft blieb liegen und fchwebte noch volle zwei Jahre als unfertiger Plan in der Luft.

Zur Entfchuldigung des Cardinals darf man wohl in diefem Falle auf die fchweren politifchen Wirren und die Geldnoth, unter welchen das Papftthum gerade in diefen Jahren darniederlag, hinweifen. Zwei neue Weltmächte waren allmählich in die Höhe gekommen und hatten den italienifchen Boden zum Schauplatze auserfehen, hier ihre Kraft zu erproben und ihren Kampf auszufechten. Wie die ganze Welt, fo war auch der päpftliche Hof in zwei Parteien, in eine franzöfifche und eine fpanifche getheilt. Die ausfchliefsliche Herrfchaft der einen oder der anderen Macht zu verhindern, bald an diefe, bald an jene fich anzulehnen, durch diefe Schaukelkunft fich Vortheile zu fichern, bildete das Hauptziel der päpftlichen, auch auf das Familienintereffe bedachten Politik. Die Helden gingen, die Diplomaten kamen. Begreiflich litt unter den unaufhörlichen politifchen Sorgen die ftetige Kunftpflege. Grofse Pläne wurden wohl gefafst, aber nicht mehr mit treuer Liebe durchgeführt. War der erfte Reiz verflogen, fo liefs man den Plan leicht wieder fallen, durch andere Intereffen abgezogen oder auch der grofsen Koften wegen bedenklich geworden. Denn namentlich in den letzten Regierungsjahren Leo's X. zeigten die päpftlichen Kaffen eine erfchreckende Leere. Aus den mannigfachen Verhandlungen mit Michelangelo empfängt man den deutlichen Eindruck, wie lähmend die Geldnoth auf die künftlerifchen Unternehmungen zurückwirkte. Zuerft werden glänzende Verfprechungen gemacht, auch die erften Anzahlungen rafch und reichlich geleiftet, dann aber zeigt fich ein plötzlicher Umfchlag der Stimmung und fichtlicher Wiederwille, weiter zu gehen und noch ferner grofse Summen für halbvergeffene Werke zu fpenden. Diefes Verhalten entfpricht nur zu gut der leichtfinnigen Wirthfchaft Leo's X, der unfähig war, augenblicklichen Gelüften von Freigebigkeit zu widerftehen, für weitausfehende Unternehmungen aber niemals Geld bereit hatte. Der reichfte Papft war zugleich der ärmfte. Nach feinem Tode fand fich im Schatze nicht einmal fo viel vor, um Wachskerzen für die Exequien zu kaufen.

Die fchlechtgeordneten Finanzen der Medici erklären die immer wiederkehrenden Verfchleppungen der Arbeiten, zu welchen Michelangelo berufen war. Sie dauerten auch während des Pontificats Hadrians VI. So lange die Herrfchaft diefes ehrlichen aber den feingebildeten und durch die Prachtliebe Leo's verwöhnten Italienern widerwärtigen Mannes währte, der in der Sixtinifchen Kapelle nur eine Badeftube voll nackter Kerle — una stufa d'ignudi — fah, laftete überhaupt ein Druck auf allen Künftlern. Der Cardinal Giulio de' Medici hatte aber noch einen befonderen Grund, jetzt nicht allzueifrig Michelangelo's Arbeiten in Florenz zu betreiben. Denn der Papft, von den Erben Julius' II. gewonnen, fand es nur billig, dafs Michelangelo angehalten werde, fein Verfprechen zu erfüllen und das Denkmal Julius II. zu vollenden. Wolle er diefes nicht, fo möge er das empfangene Geld zurückzahlen und Schadenerfatz leiften. Der Cardinal, welcher fich bereits als den künftigen Thronerben anfah und feinen Einflufs am päpftlichen Hofe wahren mufste, hätte unklug gehandelt, wenn er

Michelangelo offen von dem Juliusdenkmal abzog und fo dem ausgefprochenen Willen des Papftes fich wiederfetzte. Es blieben daher die Arbeiten für die Mediceergräber vorläufig liegen. Erft als der Cardinal felbft den Stuhl Petri beftieg (10. Nov. 1523), kam neues Leben in das Werk. Auch Michelangelo, allen Erfahrungen zum Trotze, theilt die fröhlichen Hoffnungen, mit welchen die Römer und alle Künftler den Regierungsantritt Clemens' VII. begrüfsten. »Ihr werdet gehört haben, fchrieb er dem Domenico Fancelli nach Carrara (25. Nov.), dafs der Cardinal zum Papfte gewählt worden ift. Es fcheint dafs alle Welt fich darüber freut. In der Kunft, fo meine ich, wird er grofse Dinge unternehmen, alfo dienet gut und treu, dafs wir Ehre einlegen.«

Mit erhöhtem Eifer ging Michelangelo wieder an die Arbeit. Den Tag, an welchem feine perfönliche Thätigkeit an den Mediceergräbern anfing, verfäumte er nicht in feinen Ricordi förmlich anzumerken. »Heute am 12. Januar 1524 begann Baftiano, der Schreiner, mit mir an den Modellen für die Grabmäler zu arbeiten.« Da Michelangelo genau Buch und Rechnung führte, felbft die Nägel, die Bretter, Latten, den Leim einzufchreiben nicht vergafs, fo kann der Fortgang der Arbeit mit grofser Sicherheit verfolgt werden. Der übrigens ganz einfache Bau der Grabkapelle war am früheften fertig geworden. Am 6. Februar wurde bereits das Gewölbe in Felder eingetheilt und für die Aufnahme des Stucco vorbereitet, bald darauf auch die äufsere Laterne von dem Maurermeifter Stefano di Tommafo vollendet und die faffettirte vergoldete Kugel, ein Werk des Goldfchmiedes Piloto, aufgefetzt. Ehe drei Monate verftrichen waren, hatte Michelangelo bereits das erfte Holzmodell für die Architektur der Grabmäler zufammengeftellt und die Thonmodelle für die Figuren in Angriff genommen. Und da die Ankunft der in Carrara beftellten Steine fich verfchleppte, fo liefs er aus feinem Haufe zwei ihm gehörige Blöcke nach San Lorenzo überführen, um die Marmorarbeit beginnen zu können.

Es follte aber Michelangelo auch jetzt nicht fo gut werden, das angefangene Werk ungeftört und ungehemmt fortzufetzen. Papft Clemens war nicht aus dem Kraftftoffe eines Julius II. gebildet worden; nicht einmal die Eigenfchaften, welche Leo's Regierung, wenn nicht grofs, doch äufserlich glänzend geftaltet hatten, zeigten fich bei ihm entwickelt. Sein Wankelmuth und feine Unentfchloffenheit, fein kleinlich kurzfichtiges Wefen, das ihn nicht über die nächften Intereffen hinausblicken und darum ftets den richtigen Augenblick der Entfcheidung verfäumen liefs, erwiefen fich nicht allein in der Politik verhängnifsvoll, fondern warfen auch auf feine Kunftliebe einen dunklen Schatten. Er befafs nicht den feften Willen, auf einer Sache, die einmal befchloffen war, zu beftehen, wechfelte gern Pläne und war neuen Projekten leicht zugänglich. Kein Wunder, dafs das Verhältnifs zu Michelangelo bald getrübt wurde und die Klagen über den wetterwendifchen Herrn in den Briefen des Künftlers regelmäfsig wiederkehren. Von den Arbeiten an der Lorenzofaffade her mufste es dem Papfte bekannt fein, dafs Michelangelo nach feiner ganzen Natur unmöglich mit anderen Künftlern gemeinfam wirken konnte, eine Gleichordnung mit Fachgenoffen nicht duldete. Trotzdem kam er jetzt abermals darauf zurück. Als der Bildhauer Andrea Sanfovino zu Weihnachten 1523 in Rom fich aufhielt und dem Papfte den Wunfch

ausſprach, an den Arbeiten in San Lorenzo mitthätig zu ſein, ging dieſer gleich darauf ein und trug Andrea auf, mit Michelangelo die weitere Abrede zu treffen. Michelangelo zögerte nicht mit ſeiner entſchiedenen Weigerung. »Heiliger Vater, ſchrieb er dem Papſte, wenn Ihr wollt, daſs ich das Werk ausführe, ſo ſetzt mir nicht andere Künſtler auf den Nacken, ſondern vertraut mir und gebt mir volle Freiheit. Ihr werdet ſehen, was ich machen kann, und ich werde Euch ſchon Rechenſchaft legen.« Kaum war dieſe Wolke vorübergezogen, ſo ſtieg ſchon wieder eine andere auf. Dem Papſte kam der Gedanke, für die mediceiſche Bücherſammlung, welche nach dem Tode Leo's nach Florenz zurückgebracht worden war, einen ſelbſtändigen, würdigen Bau zu errichten. »Es iſt zwar nicht meine Sache, meinte Michelangelo, als ihm (Januar 1524) der Wille des Papſtes kundgegeben wurde, doch will ich die Entwürfe gleich zeichnen.« Lange dauerten die Verhandlungen. Der Papſt fand an der Skizze manches auszuſetzen, namentlich, daſs Michelangelo die Räume der Bibliothek nur durch Holzlagen von den unteren Zellen der Kanoniker trennte. »Da könnte ja ein betrunkener Mönch leicht die Bibliothek in Brand ſetzen.« Er verlangte eine Wölbung. Noch im Dezember 1525 waren die Pläne nicht endgiltig feſtgeſtellt. Der raſchen Vollendung der Grabmäler war dieſer neue Auftrag nicht förderlich. Er vermehrte die Koſten und ſteigerte den Bedarf an Marmor. Michelangelo fand aber ſchon jetzt nur zu oft Anlaſs zur Klage, daſs die beſtellten Steine ausbleiben und vom Papſte kein Geld angewieſen werde. Auf einen dem römiſchen Hofe bequemen und hier auch gewöhnlichen Ausweg ging Michelangelo nicht ein. Der Vertrauensmann des Papſtes Giovan Francesco Fattucci trug dem Künſtler eine geiſtliche Pfründe anſtatt des Monatsſoldes von 50 Ducaten an. Das Bild eines ſorgenfreien Alters lockte Michelangelo nicht, wenn es durch die Verpflichtung, die niederen Weihen zu empfangen und ehelos zu bleiben, erkauft werden ſollte.

Heute ſchob der Papſt den Bibliotheksbau, morgen ein Ciborium über dem Altar in S. Lorenzo, beſtimmt, die Reliquien zu bergen, zwiſchen die Arbeiten an den Mediceergräbern ein; das Tollſte war aber der Einfall, an der Ecke der Loggia des mediceiſchen Gartens eine Coloſſalſtatue, vierzig Ellen hoch, ſo daſs ſie noch die Zinnen des Palaſtes überragte, aufzumauern. Wahrſcheinlich hatte die Erinnerung an den neroniſchen Coloſs dieſen thörichten Gedanken geboren. Michelangelo trumpfte ihn, wie ſich gebührte, mit derbem Spotte ab. »Ich ſchlage vor, ſchrieb er (October 1525) an Fattucci, den Coloſs an der andern Ecke des Platzes zu errichten, da wo die Barbierſtube iſt, und um nicht den Miethzins, den dieſe zahlt, zu verlieren, könnte die ſitzende Statue hohl gemacht werden und in die Höhlung der Barbier überſiedeln. Allerdings müſste die Barbierſtube wie bisher einen Schornſtein haben; da denke ich der Statue ein hohles Füllhorn in die Hand zu geben, durch welches der Rauch abzieht. Von dem hohlen Kopfe habe ich gleichfalls vor, Vortheil zu ziehen. Ich kenne auf dem Platze einen Höker, der ein guter Freund von mir, und dieſer hat mir insgeheim mitgetheilt, in dem Raume des Kopfes gäbe es einen prächtigen Taubenſchlag. Mir fällt aber noch etwas Beſſeres ein. Man könnte den Coloſs höher machen; von Werkſtücken laſſen ſich ja Thürme errichten; und der Kopf würde dann

als Glockenthurm dienen und im Innern die Glocken von San Lorenzo aufgehängt werden. Wenn dieſelben angeſchlagen würden und der Schall aus dem Munde heraus käme, möchte man dann nicht glauben, beſonders an Feſttagen wo öfter und mit den groſsen Glocken geläutet wird, der Coloſs ſchreie um Erbarmen?«

Von der Errichtung der Coloſſalſtatue war fernerhin keine Rede. Eine andere Gefahr drohte ſeinen Arbeiten, als der Papſt (Mai 1524) von Jacopo Salviati für den Plan geworben wurde, auch Papſt Leo's und das eigene Grabmal in der neuen Sacriſtei — ſo hieſs die Grabkapelle in San Lorenzo, zum Unterſchiede von der alten von Brunellesco gebauten auf der entgegengeſetzten Seite der Kirche — zu errichten. Ein Monument mit zwei Sarkophagen ſollte dem Andenken des alten Cosimo und des Lorenzo il Magnifico, ein zweites ebenfalls mit zwei Sarkophagen, jenem der beiden Herzöge Giuliano und Lorenzo des Jüngeren gewidmet werden, die beiden Päpſte aber jeder ein ſelbſtändiges Denkmal erhalten. Michelangelo wies dieſe Erweiterung des urſprünglichen Planes nicht unbedingt von ſich. Wie aus dem Briefwechſel mit Fattucci hervorgeht, zeichnete er, den Wünſchen des Papſtes entſprechend, neue Entwürfe, wobei er freilich die Beſchränktheit des Kapellenraumes doppelt hinderlich fühlen muſste. Wie bald und aus welchen Gründen die Abſicht, auch den beiden Päpſten in der neuen Sacriſtei von San Lorenzo eine Grabſtätte zu bereiten, aufgegeben wurde, läſst ſich nicht mehr genau feſtſtellen. Im Jahre 1526 dachte man offenbar nicht mehr an die Papſtbegräbniſſe, ſelbſt Coſimo und Lorenzo Magnifico erſcheinen in dieſer Zeit bereits ausgeſchieden. Es iſt von nun an nur noch von Monumenten für Giuliano und Lorenzo dem Jüngeren, den beiden »capitani«, die Rede.

* *
*

Die Spuren der mannigfachen Wandlungen in der Anlage der mediceiſchen Gräber laſſen ſich in den erhaltenen Skizzen und Zeichnungen ziemlich deutlich verfolgen. Sind wir auch nicht im Stande die Zeitfolge der einzelnen Blätter zweifellos zu beſtimmen, da mehrere Entwürfe auch als bloſse Varianten desſelben Grundgedankens aufgefaſst werden können, ſo entdecken wir doch mit vollkommener Sicherheit zwei aufeinander folgende Stufen in der Entwickelung des Planes. Mehrere Skizzen, wenn auch nicht immer die eigenhändige Arbeit Michelangelo's, ſo doch gewiſs auf ſeinen Angaben und Vorlagen beruhend, zeigen je zwei Sarkophage an einander gereiht und einer reichen Wanddecoration untergeordnet. Beiſpiele dieſer Anordnung liefern Zeichnungen in Oxford, (Univerſität und Guiſe-Sammlung), London (British Muſeum), Florenz, im Louvre und in der Wiener Albertina. Charakteriſtiſch für dieſe frühere Auffaſſung des Werkes erſcheint die ſtarke Betonung des architektoniſchen Schmuckes und die Abweſenheit der Porträtſtatuen. Die Sarkophage ſind in ganz einfachen Formen gehalten, auf ihren geſchweiften Deckeln ruhen liegende Figuren, die mit den ausgeführten Statuen nur eine flüchtige Aehnlichkeit beſitzen, gewiſs aber, wie dieſe, allegoriſche Geſtalten vorſtellen. Darüber erhebt ſich eine reich gegliederte Grabfaſſade, einmal (Florenz) durch Pilaſter, das anderemal (Oxford) durch ioniſche Säulen

in drei Abtheilungen getrennt. Die mittlere Abtheilung wird ftets durch eine Madonnenftatue ausgefüllt. Die Madonna ift in dem florentiner Entwurfe ftehend dargeftellt, in den anderen Skizzen dagegen fitzt fie und hält ein Buch in der Hand, nach welchem das zwifchen ihren Beinen ftehende Chriftuskind greift. Weder das eine noch das andere Motiv fand bei Michelangelo dauernde Gunft, ward vielmehr, als er an die plaftifche Ausführung fchritt, vollftändig verworfen. Die beiden Seitenabtheilungen offenbaren in den einzelnen Zeichnungen gleichfalls einen mannigfachen Wechfel der Compofition. Bald find fie als Felder gedacht, beftimmt Reliefbilder aufzunehmen, bald erfcheinen fie durch Statuen belebt. Je zwei Statuen, die unteren innerhalb eines viereckigen Rahmens fitzend, die oberen in einer Nifche ftehend, fchmücken jede Seite. Heiligenfiguren hatte der Künftler namentlich in den beiden unteren Statuen fchwerlich im Sinne. Die fitzende Geftalt links zeigt den Kopf in fcharfem Profil und richtet den Blick in die Ferne; der Mantel fällt lofe von der rechten Schulter herab, fo dafs die andere Schulter mit Bruft und Arm nackt erfcheint. Die Figur der Gegenfeite ftützt den Kopf auf den Arm, der auf einem aufrecht geftellten Buche ruht. Das Ausblicken in die Ferne, die Verfunkenheit in fchwere Gedanken erinnern an den ähnlichen Ausdruck der beiden Herzöge in den ausgeführten Grabmälern und locken, hier bereits die Keime zu der charakteriftifchen Bildung der letzteren zu erblicken. Doch hält die Anwefenheit des Buches, wenig paffend bei der Schilderung von Feldherrn, und die zeitlofe Tracht diefen Glauben wieder zurück. Die oberen, ftehenden Figuren, die eine mit verfchränkten Armen, die andere undeutlich in der Geberde — der rechte Arm hängt läffig herab, der linke trägt einen Gegenftand — können ebenfogut als allegorifche Geftalten wie als Heiligenbilder aufgefafst werden. Gekrönt wird die Grabfaffade in der Mitte durch eine mächtige Scheibe, wahrfcheinlich zur Aufnahme des Wappenfchildes beftimmt, an welche fich Engel, gleichzeitig einen Vorhang zurückfchiebend, anlehnen; rechts und links find dann weiter über dem kräftigen Gefimfe Vafen und Kandelaber aufgeftellt, zwifchen diefen noch ruhende Figuren angeordnet.

Aus allen diefen Entwürfen ift kein einziger Zug auf das wirklich ausgeführte Werk übertragen worden. Bereits im Jahre 1524 beginnt Michelangelo die Grabdenkmäler in eine neue Form zu faffen. An die Stelle der zwei kleineren nebeneinander geftellten Sarkophage tritt ein gröfserer Sarkophag, über welchem die Porträtfigur, in einer Nifche fitzend, fich erhebt. Diefe Compofition verfinnlichen, wenn auch flüchtig, Zeichnungen im Louvre, im britifchen Mufeum und in Oxford; auf dem letzeren Blatte lieft man noch einen kurzen Vermerk über kleine Ausgaben der Haushaltung von Michelangelo's eigener Hand, wie er folche zu befferer Erinnerung rafch aufzuzeichnen liebte und dabei das Datum: 16. Juni 1524. Damals befand fich die Sache der Grabmäler, wie wir wiffen, in einer Art von Krifis. Es follten aufser den vier urfprünglich beftimmten Gräbern auch die Ruheftätten der beiden mediceifchen Päpfte in der Kapelle einen Platz erhalten. Während die Schöpfer des mediceifchen Ruhmes und die Erben der mediceifchen Macht, die beiden alten Volkshäupter und die jungen Herzöge fich mit einem gemeinfamen Denkmale begnügen mufsten, dachte man daran, jeden der beiden Päpfte durch ein befonderes Denkmal zu ehren. In diefe Zeit fallen offenbar die zuletzt

erwähnten Entwürfe, welche nur einen Sarkophag in der Mitte der Wand und darüber Nifchen, die mittlere mit der Statue des Verftorbenen ausgefüllt, zeigen. Und bei diefer Anordnung blieb es auch, als der Plan des Maufoleums, wahrfcheinlich in Folge der Geldnoth des Papftes wefentlich befchnitten und auf die Errichtung von zwei Grabmälern für Giuliano und Lorenzo Medici eingefchränkt wurde. Das gefchah, wie aus den Briefen Michelangelo's gefchloffen werden mufs, im Jahre 1525.

Am 24. October diefes Jahres fchrieb er an Giovan Francesco Fattucci: »Die vier angefangenen Statuen find noch nicht vollendet und ift noch viel daran zu machen. Die vier anderen Statuen der Flüffe find noch nicht begonnen, weil kein Marmor da war; doch ift er jetzt gekommen.« Wenige Monate fpäter (April 1526) berichtet er demfelben Agenten über den Fortgang der Arbeiten Folgendes: »In der nächften Woche werde ich die bereits angelegten Statuen zudecken laffen und die Sacriftei für die Steinmetzen frei laffen, denn ich will, dafs fie das andere Grab zu mauern anfangen, jenem gegenüber, welches bereits gemauert und feftgefugt ift und woran nur wenig fehlt. Während fie mauern, denke ich, kann die Wölbung fertig gemacht werden. Ich glaube mit einer hinreichenden Zahl von Arbeitern könnte diefes in zwei bis drei Monaten gefchehen. Doch davon verftehe ich nichts. In der nächft folgenden Woche kann feine Heiligkeit bereits den Meifter Giovanni da Udine (für die Stuccoarbeiten) fenden, wenn er will, dafs das Werk jetzt fchon gefchehe, denn dann wird alles in Ordnung fein. Ich arbeite fo viel ich nur vermag. In vierzehn Tagen beginne ich den anderen »Capitano«; dann bleibt mir von wichtigen Arbeiten nichts übrig als die vier Flüffe. Die vier Figuren auf den Sarkophagen, die vier anderen Figuren auf dem Boden, das find die Flüffe, die zwei »Capitani« und die Madonna, die an der Kopffeite der Gräber zu ftehen kommt, das find die Statuen, die ich gern eigenhändig arbeiten möchte und von diefen habe ich fechs bereits angefangen. Ich fühle mich wohl im Stande, diefelben zur rechten Zeit fertig zu machen oder das minder Wichtige von Anderen ausführen zu laffen.«

Seit dem April 1526 fehlen für eine lange Zeit alle Nachrichten über die mediceifchen Denkmäler. Der Grund des Schweigens liegt offen zu Tage. Im Jahre 1527 ftellte Michelangelo die Thätigkeit in San Lorenzo ein. Die Peft, die fchon länger lauernd, jetzt ihre volle Wuth entfeffelte, verjagte die Arbeiter, der furchtbare Krieg, welcher mit der Plünderung Roms begann und mit der Vernichtung der florentiner Republik fchlofs, lähmte die Hand des Künftlers.

* * *

Dreimal im Laufe eines Jahrhunderts, fo beginnt Benedetto Varchi feine Erzählung der Gefchichte von Florenz, verfuchten die Florentiner die Gewalt der Medici zu brechen, dreimal verbannten fie diefelben aus der Stadt, aber jedesmal kehrten die Medici, gröfser an Macht, wieder. Das Exil des alten Cofimo, das kaum ein Jahr währte, hatte die Florentiner nur von der Unentbehrlichkeit des Mannes überzeugt. Friedlich war er zurückberufen worden; die Rückkehr aus der zweiten achtzehnjährigen Verbannung hatten fich die Medici bereits mit den

Waffen in der Hand ertrotzt. Die enge Verbindung der Familie mit dem Papftthum war feitdem ihre ftärkfte Stütze gewefen. Als nun das Papftthum felbft die tieffte Demüthigung erfahren hatte, Clemens VII. fcheinbar machtlos zu Boden lag, glaubten die Florentiner endlich die rechte Stunde gekommen, die alte Freiheit für immer zu fichern.

Papft Clemens hatte guten Grund, die Franzofen ebenfo zu fürchten, wie die Kaiferlichen und hätte am liebften Franz I. und Karl V. Italien fern gehalten. Sein verhängnifsvoller Wahn, die eine Partei gegen die andere ausfpielen zu können, brachte ihm das Verderben. Im entfcheidenden Augenblicke fand er fich von der franzöfifchen Hilfe verlaffen und dem Angriffe der fpanifchen Söldner und der deutfchen Landsknechte rettungslos preisgegeben. Das Ziel feiner Politik war die Befreiung Italiens und die Hebung der mediceifchen Hausmacht, ihr Ende die Eroberung Roms durch die kaiferlichen Truppen an dem weltgefchichtlichen Tage des 6. Mai 1527 und die Vertreibung der Medici aus Florenz. Kaum war die Nachricht von dem Falle Roms und der Flucht des Papftes (11. Mai) nach Florenz gedrungen, als das ohnehin aufgeregte und feit längerer Zeit unruhige Volk fich zum Sturm gegen die herrfchende Partei erhob und die Zuftände, wie fie vor der Rückkehr der Medici 1512 beftanden hatten, wiederherftellte.

Michelangelo war kein politifcher Kopf, noch weniger ein ftrammer Parteimann. Als ihm (Auguft 1528) ein allerdings untergeordnetes Amt bei der Behörde, welche die fiscalifchen Rechte an den Liegenfchaften und Einkünften der einzelnen Gemeinden zu wahren hatte, übertragen wurde, dachte er nicht daran, daffelbe felbft zu übernehmen. »Das verftehe ich nicht, dazu habe ich auch nicht die Zeit.« Am liebften hätte er es an feinen Bruder Buonarroto übertragen. Auch das perfönliche Stimm- und Wahlrecht lockte ihn nicht. Bei der Wahl eines Proveditore gab er einem Bekannten die Vollmacht, auch in feinem Namen zu ftimmen. »Ihr verfteht diefe Dinge beffer als ich, daher billige ich die Stimme, die Ihr an meiner Statt abzugeben habt, wenn ich nur fo viel Stimme behalte, um plaudern zu können.« Freunden, welche fich vor den entfeffelten Leidenfchaften des Volkes fürchteten, half er, ihre Habe an einem ficheren Orte zu bergen. Piero di Filippo Gondi bat fich als Verfteck die Sacriftei von San Lorenzo aus. »Damit ich nicht fehe, was er da mache, noch merke, wo er feine Sache berge, händigte ich ihm die Schlüffel zur Sacriftei ein.« Gegen die angefehenften Parteikämpfer, welche in diefer Zeit in Florenz herrfchten, gegen Niccolò Capponi und Francesco Carducci, fprach er nachmals herbe Urtheile aus. Und wenn auch Michelangelo's Erinnerungen im Greifenalter an diefe ftürmifchen Tage in Bezug auf die Thatfachen nicht mehr feft und ficher waren, fo liegt doch kein Grund vor, ihre Richtigkeit in Bezug auf feine Stimmungen zu beftreiten.

Michelangelo's Verhalten wurde nicht durch politifche Erwägungen, fondern durch patriotifche Empfindungen beftimmt. Der begeifterte Verehrer Dante's hegte ein ftolzes Bild von der Gröfse feiner Vaterftadt in der Bruft; der Mann, welcher als Jüngling Savonarola's dunklen, aber das Gemüth tief ergreifenden Worten gelaufcht, konnte von dem Traume eines freien Florenz nicht laffen. Jetzt

fchien der Traum in lebendige Wahrheit fich verwandeln zu wollen. Wie in den Tagen Savonarola's wurde Chriftus wieder als König von Florenz ausgerufen, wie damals wurden ftrenge Gefetze zu Gunften der Ehrbarkeit und der guten Sitte erlaffen und auch der grofse Rath, welchen der Mönch von San Marco als den beften Schutz der Freiheit empfohlen hatte und für welchen auch Michelangelo in feiner politifchen Unfchuld fchwärmte, fchien zu gröfserer Bedeutung erhoben zu werden. Wenn nur nicht die vielen Parteien, die ewigen Streitigkeiten und inneren Kämpfe das ideale Bild der freien Republik getrübt hätten! Diefe liefsen ihn nicht allein für die Zukunft der Vaterftadt bangen, fondern fchreckten auch feine Künftlerfeele und bewirkten, dafs er zunächft von aller thätigen Theilnahme an den öffentlichen Angelegenheiten fich zurückhielt. Ohnehin nahmen ihn Familienforgen in Anfpruch. Sein Bruder Buonarroto, der ihm von allen Verwandten am nächften ftand, ftarb an der Peft am 2. Juli 1528. Er hatte es im Leben nicht weit gebracht, Michelangelo's Unterftützung im reichften Mafse genoffen. Auch jetzt mufste Michelangelo die Koften der Krankheit und des Begräbniffes tragen und der beiden hinterlaffenen Kinder, Lionardo und Francesca, fich annehmen. Die Tochter wurde in ein Klofter gebracht, um hier bis zu ihrer Verheiratung zu bleiben. Aber auch die Hände des Künftlers ruhten nicht vollftändig.

* * *

Die politifche Umwälzung in Florenz hatte Michelangelo gezwungen, die Thätigkeit an den mediceifchen Grabmälern zu unterbrechen, weil es am Gelde fehlte, diefelbe Umwälzung brachte ihm dafür eine andere Arbeit, rückte ein halbvergeffenes Werk wieder in den Vordergrund. Der riefige Marmorblock, welchen die Signorie im Jahre 1507 in Carrara erworben hatte, damit Michelangelo aus demfelben eine Statue für den Platz vor dem Palafte meifsele, war viele Jahre unbenutzt geblieben. Bekanntlich hatte Papft Julius II. die Reife Michelangelo's nach Carrara verhindert, da er den Beginn der Frescomalerei in der Sixtina nicht zurückfchieben wollte. Lange Jahre lag der Stein unbenutzt in den Marmorbrüchen von Carrara, bis er endlich von Clemens VII. dem Baccio Bandinelli zur Bearbeitung überwiefen wurde. Vafari berichtet in der zweiten Ausgabe feiner Biographieen ausführlich über die Kniffe und Liften, welche bei diefem Anlafs gegen Michelangelo in's Werk gefetzt wurden. Der Neid Baccio's, die wetterwendifche Gefinnung des Papftes machen die Luft an Intriguen gegen Michelangelo und ihren Erfolg wahrfcheinlich. Nach Vafari's Erzählung foll der päpftliche Agent, Domenico Buoninfegni, aus Aerger, dafs Michelangelo bei dem Bau der Lorenzofaffade nicht mit ihm gemeinfam Betrug üben wollte, den Papft bewogen haben, den ledigen Block einem anderen Bildhauer zu fchenken. Baccio Bandinelli, der fich gern als der Doppelgänger Michelangelo's auffpielte, in Wahrheit nur als deffen Affe auftrat, erbot fich, einen Hercules, welcher den Cacus tödtet, zu meifseln. Der Block wurde im Jahre 1525 in Carrara verladen und unter fchweren Umftänden — er fank im Arno und wurde mühfelig von Pietro Roffelli aus der Tiefe des Fluffes gehoben

— nach Florenz gebracht, wo Bandinelli die Gruppe auszuhauen begann. Seine Arbeit wurde aber bald geftört. Bandinelli hatte feine künftlerifchen Erfolge ausfchliefslich auf die Gunft der Medici gebaut, feine Dienftbarkeit in auffälliger Weife ausgefprochen. Er fühlte fich nach der Vertreibung der Medici in Florenz nicht mehr ficher, liefs fein Werk im Stich und floh nach Rom. Diefe Gelegenheit benutzte Michelangelo, um den ihm, wie es fcheint, wiederholt zugefagten Block für fich zu fordern. Die Signorie eilte, ihm zu willfahren. Am 22. Auguft 1528 fafste fie den Befchlufs, den in der Bauhütte des Domes lagernden Block, aus welchem das Bild des Cacus gefchaffen werden follte, Michelangelo auszuliefern. Sie gab zu, dafs derfelbe eigentlich fchon an einen anderen Bildhauer vergeben war, hielt fich aber durch den Ruhmestitel, den Michelangelo genofs, zu dem Wechfel des Künftlers berechtigt. Er durfte frei über den Stein verfügen, nach feinem Gutdünken eine Statue oder eine Gruppe aus demfelben meifseln. Den Platz der Aufftellung behielt fie weiteren Befchlüffen vor. Bei genauer Prüfung des Marmors fand Michelangelo, dafs die Mafse für eine Herculesgruppe nicht ausreichten, und entwarf die Skizze zu einem Samfon, welcher mit der Efelskinnbacke einen niedergeworfenen Philifter bedroht, während ein zweiter bereits todt zu feinen Füfsen liegt.

Unter den Handzeichnungen Michelangelo's entdeckt man mehrere Blätter, welche auf diefe Entwürfe fich beziehen. So befitzen die Oxforder Sammlung, das britifche Mufeum und Mr. Malcolm in London Skizzen zu einem Hercules, welcher den Antäus in feinen Armen erdrückt. Auffallender Weife trägt die Rückfeite des letzteren Blattes das Datum: 1524. Vielleicht darf man daraus fchliefsen, dafs Michelangelo nicht erft nachträglich die Cacusgruppe in eine Antäusgruppe verwandelte, fondern ehe er noch den von Bandinelli angelegten Block empfing, die letztere im Sinne hatte. In einer gleichzeitigen Chronik wird in der That als Gegenftand der Darftellung: Hercules, welcher den Giganten Antäus erdrückt, angegeben. Bemerkenswerth erfcheint ferner, dafs fich in der Werkftätte Michelangelo's in San Lorenzo eine Marmorftatue, den Hercules mit Antäus darftellend, vorfand, welche in fpäteren Tagen der boshaft neidifche Bandinelli eigenhändig zerfchlug. Offenbar hatte Michelangelo die Gruppe nach dem Wachsmodelle von einem Schüler in Marmor, aber in kleinerem Mafsftabe, arbeiten laffen.

Auch von der Samfongruppe entwarf Michelangelo eine eigenhändige Skizze. Pierino da Vinci, Lionardo's Neffe, unter den jüngeren Künftlern Michelangelo im Geifte am nächften ftehend, begeifterte fich an derfelben zu dem Wagnifs einer verwandten Schilderung in Marmor. Der Verbleib von Pierino's Werke ift nicht mehr nachzuweifen und Michelangelo's Skizze (in Wachs?) verfchollen. An die Coloffalftatue, die das Gegenftück zum Giganten bilden und mit diefem gemeinfam den Palaft der Signorie bewachen follte, legte Michelangelo nicht die Hand an, da ihn die Republik bald nach Uebernahme des Marmorblockes in ihre unmittelbaren Dienfte berief und mit der Leitung der Feftungsarbeiten betraute.

* *
*

Zwei Jahre waren feit der Erhebung des Volkes von Florenz vorübergegangen. Immer rathlofer zeigten fich die Häupter der Regierung, immer fchwieriger und gegen eine glückliche Löfung fpröder die Verhältniffe. Alle Berechnungen, auf welche die Florentiner ihr Heil gefetzt hatten, fchlugen fehl. Die Verbindung der kleineren italienifchen Staaten unter einander befafs bei der Verfchiedenheit ihrer Intereffen keinen Halt, die Hilfe Frankreichs befchränkte fich nach dem Frieden von Cambray auf fchöne Worte, die Hoffnung endlich auf eine dauernde Entzweiung zwifchen Kaifer und Papft wurde mit jedem Tage fchwächer. Dem politifchen Idealismus in Florenz fchwebte ein doppeltes Ziel vor: die Vertreibung der Barbaren vom Boden Italiens und die Befreiung der Republik aus der Gewalt der Medici. Damit war den Gegnern der Weg zur Einigung gewiefen. Karl V. gab willig feine Zuftimmung zur Unterjochung von Florenz, wenn er dadurch die Freundfchaft des Papftes, die für die Erweiterung der kaiferlichen Macht fo wichtig war, gewann; Clemens VII. dagegen, deffen Papftmantel überall das mediceifche Futter durchfcheinen liefs, verzichtete auf eine nationale Politik im Stile Julius' II., fobald ihm der Kaifer die Wiedereroberung von Florenz zuficherte. Noch ftand im Frühlinge 1529 die letzte Entfcheidung aus; doch erfchien es rathfam, fich bei Zeiten auf den Kriegsfall vorzubereiten. Die Republik warb Söldner, nahm Feldhauptleute in ihren Dienft — als »Capitano generale« wurde im November 1528 der jugendliche Ercole d'Efte, der Sohn des Herzogs von Ferrara, verpflichtet — und forgte für die Befeftigung der wichtigften Punkte der Landfchaft. Giovan Francesco da San Gallo, ein Bruder des Baftiano, bereifte Monate lang die einzelnen Städte und Flecken, um die Feftungswerke zu befichtigen und ihren Ausbau zu befchleunigen. Zu gleichen Dienften wurde neben anderen Ingenieuren auch Michelangelo von der Signorie berufen. Auf den Wunfch des Regierungscommiffars Tofinghi begab er fich nach Pifa, um hier die Vertheidigung in Stand zu fetzen. Er wurde fodann dem Kriegsrathe, den »Nove della milizia« beigeordnet und ihm am 6. April 1529 die oberfte Auffieht über die Feftungswerke von Florenz übertragen. Aus dem Wortlaute des Decretes, welches ihn zum »generale governatore et procuratore« der Mauern und Wälle der Stadt auf ein Jahr ernannte und ihm den täglichen Sold von einem Goldgulden zufprach, erfieht man am deutlichften fein unbegrenztes Anfehen und das hohe, ihm von den Mitbürgern gefchenkte Vertrauen. Dafs er als Künftler feines gleichen nicht finde, wird in demfelben rühmend hervorgehoben, feine Vaterlandsliebe und Uneigennützigkeit in glänzenden Farben gepriefen. Michelangelo fafste das ihm übertragene Amt, fo fern es auch der bisher geübten Thätigkeit liegen mochte, ernft und wichtig. Sein Augenmerk richtete er befonders auf die Befeftigung des Hügels von San Miniato, der ihm als der Schlüffel zur Stadt galt, und liefs hier, wie zahlreiche, noch erhaltene Berichte und Rechnungen zeigen, eifrig Gräben ziehen, Wälle mauern und Baftionen aufwerfen.

Die Signorie nahm Michelangelo's Dienfte auch für auswärtige Miffionen in Anfpruch. Am 28. Juli 1529 kündigt fie dem florentiner Gefandten bei dem Herzoge von Ferrara Gallotto Giugni die bevorftehende Ankunft Michelangelo's an und empfahl ihm den letzteren angelegentlich. Er möge ihn bei dem Her-

zoge einführen und Sorge tragen, dafs Michelangelo alle die Dinge fehen und hören möge, über welche er im Intereffe der Republik unterrichtet werden foll. Aus den Antworten des Gefandten erfehen wir, dafs es fich wefentlich um die Kenntnifs der Befeftigungen handelte, welche der im Feftungsbau und Gefchützwefen berühmte Herzog in feiner Hauptftadt errichtet hatte. Wir erfahren aus Giugni's Briefen ferner, dafs Michelangelo bei dem Herzoge die befte Aufnahme fand, fich aber in die Rolle einer officiellen Perfönlichkeit fchlecht fchickte. Er wies alle ihm zugedachten äufseren Ehren zurück und blieb, wie er es einige Monate früher in Pifa gethan hatte, in einer einfachen Herberge wohnen. Möglich, dafs Michelangelo noch andere Aufträge, als die Befichtigung der Fortification von Ferrara, empfieng. Denn er blieb, obgleich feine baldige Rückreife nach Florenz gewünfcht wurde, länger abwefend und dehnte feine Reife bis Venedig aus, welches damals noch, ebenfo wie Herzog Alfons, wenigftens der Form nach mit Florenz verbündet war. Den Aufenthalt in Venedig mufs man aus dem noch erhaltenen Anfange eines Briefentwurfes fchliefsen, welcher in der Handfchrift Michelangelo's lautet: »Venedig, heute den 10. September.« Erft nach der Mitte diefes Monates traf er wieder in Florenz ein.

Während feiner Reife waren aber die Würfel gefallen, welche über das Schickfal von Florenz entfchieden. Kaifer Karl V. hatte am 27. Juni das Bündnifs mit dem Papfte abgefchloffen, am 12. Auguft feine Landung in Genua bewerkftelligt und den Vormarfch feines Heeres unter dem Befehle Philiberts von Oranien aus dem Süden Italiens nach Toscana befohlen. Florentiner Gefandte, die in Genua den Kaifer günftiger ftimmen follten, wurden von diefem fchnöde abgewiefen und die Republik dem Belieben des Papftes überantwortet. Nicht minder erfolglos waren die Bemühungen, von dem letzteren mildere Bedingungen zu erhalten. Oranien's Heer drang unaufhaltfam vorwärts. Perugia wurde von Malatefta Baglioni gegen die Zuficherung freien Abzuges ausgeliefert, Cortona ergab fich freiwillig, Caftiglione Aretino wurde mit Waffengewalt erftürmt und geplündert. Der härtefte Schlag aber traf die Florentiner durch den unerwarteten Verluft von Arezzo. Noch am 8. September war hier Michelangelo erwartet worden, um die befte Art der Vertheidigung anzuordnen. Er weilte aber damals in Venedig. Der florentinifche Commiffar, durch das Schickfal der anderen Städte erfchreckt und von der Furcht, durch den Feind von Florenz abgefchnitten zu werden, beherrfcht, verlor den Kopf und gab Arezzo, ohne Widerftand zu leiften, preis.

Als die Nachricht von diefer fchmählichen That nach Florenz gelangte, zugleich die Strafsen mit Flüchtlingen fich füllten, Gerüchte von den entfetzlichen Graufamkeiten des Feindes mächtig an das Ohr fchlugen, entftand hier eine furchtbare Aufregung. Die Einen, vom Muthe der Verzweiflung getrieben, riethen zu den heftigften Mafsregeln, wollten lieber die Heimath zerftört wiffen, als fich wieder unter das Joch der Medici beugen; die Anderen aber fahen das Unheil über Florenz bereits mit Riefenfchritten kommen, hielten den fchlimmen Ausgang des Kampfes unabwendbar und liefsen alle Hoffnungen auf Sieg und Freiheit fallen. Warnte doch felbft die Stimme der Natur. In der auf Staatskoften unterhaltenen Löwengrube fprengte der Löwe den Käfig und zerrifs die

Löwin. In diefem mörderifchen Streite der Wappenthiere der Republik fprach fich das Schickfal des Staates aus. Immer waren die Florentiner geneigt, auf folche Zeichen zu hören, wie hätten fie jetzt gegen ein fo deutliches Omen nicht empfindlich fein follen. In der fchleunigen Flucht, um nicht perfönlich in den fchnöden Untergang des Vaterlandes verflochten zu werden, erblickten viele der angefehenften Männer die einzige Rettung. Zu ihnen gehörte auch Michelangelo. Seit längerer Zeit hatte er guten Grund, über die Lähmung feiner Wirkfamkeit zu klagen. Darüber wandelte ihn die Luft an, wie fo viele andere Künftler, fein Glück in Frankreich zu verfuchen, wo er des glänzendften Empfanges ficher fein konnte. Unter dem Eindrucke des panifchen Schreckens, der fich auch feiner Seele in den Tagen nach dem Falle Arezzo's bemächtigt und die Entfernung aus Florenz rathfam gemacht hatte, kam er auf den Gedanken der Auswanderung zurück. Er verliefs Florenz am 21. September und begab fich zunächft nach Venedig. Ueber die näheren Umftände feiner Flucht äufserte er fich in einem am 25. September, alfo nur vier Tage nach dem Ereigniffe gefchriebenen Briefe aus Venedig an feinen Freund Battifta della Palla, einen am Hofe König Franz' I. wohlgelittenen und angefehenen Mann, wie folgt: »Ich entfernte mich von dort, um, wie ich glaube, dafs Ihr wifst, nach Frankreich zu gehen. Als ich in Venedig angekommen, erkundigte ich mich nach dem Wege und da wurde mir gefagt, ich müfste von hier durch deutfches Gebiet reifen, was aber gefährlich und fchwierig fei. Daher dachte ich, von Euch zu hören, ob Ihr noch gefonnen feid, dorthin zu gehen, und Euch zu bitten, wie ich jetzt thue, dafs Ihr mir davon Nachricht gebt, und wo Ihr wünfcht, dafs ich Euch erwarte. Wir würden dann zufammen reifen. Ich ging fort, ohne irgend einem Freunde auch nur das geringfte Wort zu fagen und in haftiger Verwirrung. Obfchon ich, wie Ihr wifst, um jeden Preis nach Frankreich gehen wollte und wiederholt die Erlaubnifs dazu nachgefucht, aber nicht erhalten hatte, fo war ich dennoch ohne irgend welche Furcht entfchloffen, erft das Ende des Krieges abzuwarten. Aber am Dienftag Morgen, am 21. September, kam einer heraus zu mir vor das Thor S. Niccolò, wo ich mich bei den Baftionen befand und raunte mir in das Ohr, hier fei keines Bleibens mehr, wenn ich mir das Leben fichern wolle. Darauf ging er mit mir nach Haufe, fpeifte dort und verfchaffte mir Pferde und liefs nicht eher von mir ab, als bis er mich aus Florenz herausgebracht hatte, indem er mir vorftellte, dafs diefes nur zu meinem Beften wäre. Ob es ihm Gott oder der Teufel eingegeben, ich weifs es nicht.«

»Ich bitte Euch, fchreibt mir auf den erften Theil meines Briefes fobald Ihr könnt, denn ich brenne darauf, fortzugehen. Und wenn Ihr nicht mehr die Luft habt, nach Frankreich zu reifen, fo bitte ich Euch, meldet es mir, damit ich alles vorkehre, fo gut ich kann, um allein mich auf den Weg zu machen.«

Nach vielen Jahren erzählte Michelangelo die Beweggründe zu feiner Flucht und die näheren Umftände derfelben in verfchiedener Weife, und diefe Erzählung, zuerft an Bufini (1549) gerichtet und von diefem Varchi mitgetheilt, fand in den Gefchichtsbüchern allgemeinen Eingang. Darnach hatte Michelangelo, fowohl bei Niccolò Capponi, wie bei Francesco Carducci, den beiden Gonfalonieren, den fchlechten Willen und den geringen Ernft, Florenz zu vertheidigen, bemerkt und

ſchlieſslich von den verrätheriſchen Abſichten des oberſten Heerführers, Malateſta Baglioni, ſich überzeugt. Eine gewaltige Furcht ſei über ihn gekommen, daſs es ſeiner Vaterſtadt ſchlecht ergehen werde und auch ihm. Er entſchloſs ſich zur Flucht. Daſſelbe that Rinaldo Orſini, welchem er ſeine Gedanken und Abſichten eröffnet hatte. Nicht ohne Fährlichkeiten verlieſsen ſie das gut bewachte Florenz und eilten nach Ferrara. Von da ging Michelangelo nach Venedig.

Welcher Bericht die gröſsere Glaubwürdigkeit verdiene, kann nicht zweifelhaft ſein. Als ſiebzigjähriger Greis beſaſs Michelangelo nicht mehr ſichere Erinnerungen an alle Einzelheiten, namentlich nicht an die genaue Zeitfolge der Ereigniſſe, die ſich vor mehr als zwanzig Jahren zugetragen hatten. Ueberdieſs hatte ſich nach dem Falle von Florenz allmählich eine Legende ausgebildet, welche, von den zahlreichen florentiner Verbannten gepflegt, die öffentliche Meinung und das Urtheil vollſtändig beherrſchte. Ohne die Schwäche der Führer, ohne die Verrätherei der Hauptleute wäre Florenz niemals beſiegt worden. Namentlich auf den Kopf Malateſta Baglioni's wurde alle Schmach und Schande gehäuft und ſein Judascharakter in den ſchwärzeſten Farben ausgemalt. Wann hat jemals eine beſiegte Partei die unabwendbare Nothwendigkeit ihrer Niederlage erkannt und nicht in Fehlern und Verbrechen einzelner Perſonen die ausſchlieſsliche Schuld derſelben entdeckt! Unwillkürlich fügte auch Michelangelo ſein perſönliches Schickſal in den Rahmen dieſer Legende und brachte ſeine Flucht mit verrätheriſchen Handlungen Malateſta's in Verbindung, welche dieſer zur Zeit, als jene ſtattfand, gar nicht begangen haben konnte, da er noch gar nicht in Florenz mit ſeinen Söldnern eingerückt war.

Die Worte Buſini's in ſeinem an Varchi gerichteten Briefe, die er aus Michelangelo's Munde ſelbſt vernommen hatte: »Von der Furcht übermannt, daſs es der Stadt und infolge deſſen auch ihm ſchlecht gehen würde, habe Michelangelo die Flucht ergriffen«, bereiteten den Verehrern des Meiſters ſchon in alten Zeiten groſsen Kummer. Der Vorwurf der Feigheit heftete ſich zähe an ſeine Ferſen. Der alte Jacopo Nardi, welcher die Ereigniſſe miterlebt hatte, wuſste in ſeiner Geſchichte von Florenz zur Entſchuldigung Michelangelo's eben nur die »menſchliche Gebrechlichkeit« anzuführen, der zuweilen ſelbſt die Kräftigſten unterliegen. Und in der That, wenn die Flucht Michelangelo's politiſchen Beweggründen entſprang, durch das Miſstrauen gegen Carducci, Malateſta und andere Führer gezeitigt wurde, erſcheint die Abwehr des Tadels verlorene Liebesmühe. Nun weiſt aber der Brief Michelangelo's an Palla, unmittelbar nach der That geſchrieben, in erſter Linie die Rückſicht auf künſtleriſche Intereſſen als Fluchtmotiv auf. Er ſah ſeine Wirkſamkeit vollſtändig gelähmt und gedachte ſeine Werkſtätte fern von dem zerrütteten und verarmten Italien nach Frankreich zu verlegen.

Die Unmöglichkeit gedeihlicher Thätigkeit in dem groſsen Maſsſtabe, an den er nun einmal gewöhnt war, muſste ihn namentlich in dieſen Septembertagen nahe rücken. Noch ſtand das traurige Loos, welches Rom durch die Kriegsſcharen des Kaiſers erduldet, ſeine Plünderung und Verheerung, die furchtbare Noth der Bewohner, der Stillſtand aller künſtleriſchen Unternehmungen

— höchftens zu dürftigen Ausbefferungen der halbzerftörten Häufer befafs man Zeit und Geld — die Oede des Lebens vor Aller Augen. Diefelben Scharen wälzten fich nun mordend, frauenfchändend, ohne auf Widerftand zu ftofsen, gegen Florenz. »Ihr Herren Florentiner, haltet Euere Brocatftoffe bereit, wir wollen fie mit unferen Piken meffen,« höhnten die fpanifchen Söldner. War da für einen Künftler wohl des Bleibens? Dazu kam der unheimliche Zwiefpalt in Michelangelo's Stellung. In dem grofsen Rathe von Florenz, welcher fich nach dem Verlufte von Arezzo verfammelte, um die nothwendigen Mafsregeln der Vertheidigung zu befchliefsen, fprach Lamberto Cambi folgendes Bekenntnifs aus: »Ich verehre den Papft als das Haupt der Kirche, ich haffe aber und werde immer haffen Giulio de' Medici als den Feind und den Verderber unferer fchönen Stadt, feines unfchuldigen Vaterlandes.« Gerade fo waren Michelangelo's Gefinnungen zwifchen Anhänglichkeit und Zorn getheilt. Gutes und Schlimmes hatte er in gleichem Mafse von den Medici erfahren, Gutes und Schlimmes von ihnen zu erwarten. Diefer Widerfpruch mufste feine Seele aus dem Gleichgewichte bringen und feinen Entfchlüffen die fefte Klarheit rauben, auch wenn er von Natur zu ruhiger Erwägung der Lage und der Verhältniffe geneigt gewefen wäre. In Michelangelo's Charakter erfcheint aber kein Zug fo hervorftechend, wie die unbedingte Hingabe an augenblickliche Reizungen. Diefem Zuge entfprang das Mifstrauen, das aufbraufende, fcheinbar harte Wefen, die »pazzia«, über welche viel geklagt wurde, ebenfo fehr, wie die zarte Weichheit des Gemüthes und die Leichtigkeit, mit welcher er umgeftimmt und gewonnen werden konnte. Gerade fo wie jetzt hatte er unter ähnlichen Umftänden fchon zweimal gehandelt. Auf den Traum eines Dieners der Medici hin entfloh er, als Piero Medici's Herrfchaft bedroht erfchien, im Herbfte 1494 aus Florenz nach Bologna, um nach kurzer Befinnung zurückzukehren. Die von einem Kämmerling des Papftes Julius Oftern 1506 erlittene Kränkung hatte in ihm einen fo hellen Zorn angefacht, dafs er ohne weitere Ueberlegung Rom fofort verliefs und nach Florenz rannte. Und ebenfo genügte jetzt das Geflüfter eines Mannes, den Michelangelo nicht nennt, von dem er aber fchon nach ein paar Tagen zweifelt, ob er ein wahrer oder falfcher Freund — o Dio o 'l diavolo quello che si sia stato, io non lo so —, um ihn zur fchleunigen Flucht aus Florenz zu bewegen.

Die Phantafie fpäterer Gefchlechter hätte Michelangelo gern auch im Lichte eines politifchen Helden erblickt. Und wer möchte fie tadeln, dafs fie diefen Lorbeer gleichfalls um fein Haupt winden wollte. In Zeiten, in welchen das politifche Intereffe überwiegt und die nationale Begeifterung lodert, erfcheint der im Dienfte des Staates erworbene Ruhm als der würdigfte eines grofsen Mannes. Der fchöpferifche Künftler zwar, deffen Reich in einer idealen Welt fich befindet, fteht in der Regel den grofsen Kämpfen des wirklichen Lebens fern. Wer kann fich z. B. Raffael in politifchen Wirren befangen oder an den Angelegenheiten des Staates mit ganzer Kraft theilnehmend denken. Michelangelo's Perfönlichkeit aber überragt fein künftlerifches Wirken, fie wird nicht von dem letzteren vollftändig umfchloffen, bleibt gleichfam gröfser und umfaffender über demfelben fchweben. Sein Geift ferner ift auf das Erhabene, Ernfte gerichtet und dadurch wefentlich geeignet, auch dem öffentlichen Leben

im Kreife des Staates feine Aufmerkfamkeit zu widmen und in das Schickfal des fo fchwer heimgefuchten Volkes einzugreifen. Die Liebe zum Vaterlande befeelte ihn in der That tief und mächtig. Politifches Heldenthum aber begehrte er nicht und war auch nicht für dasfelbe gefchaffen. Dazu hatte gerade in den entfcheidenden Augenblicken die unmittelbare Empfindung eine viel zu grofse Gewalt über ihn. Und wenn auch feine Fachkunft nicht die ganze Kraft aufbrauchte, fo übte die Rückficht auf eine reiche künftlerifche Wirkfamkeit doch immer den wefentlichften Einflufs auf feine Wünfche.

Dafs die Abficht, nach Frankreich zu gehen, kein blofser Vorwand, die Flucht zu befchönigen, fondern der wirkliche Grund feiner Entfernung aus Florenz war, zeigen feine Erlebniffe in Venedig. Kaum war er dafelbft angelangt, fo machte der franzöfifche Gefandte in Venedig, Lazare de Baïf, die gröfsten Anftrengungen, um den König zu einem förmlichen Rufe Michelangelo's zu bewegen. Am 14. October fchrieb er an Franz I.: »Sire, ich habe Euch gemeldet, dafs der vortreffliche Michael-Angelo fich, als er die Gefahr von Florenz bemerkt, hierher geflüchtet hat und ganz im Verborgenen (in dem Haufe des Bartolommeo Panciatichi) lebt. Von einem feiner Freunde habe ich vernommen, dafs er geneigt fei, nach Frankreich zu gehen, wenn man ihm einen paffenden Antrag machte.« Der König bot ihm ein eigenes Haus und ein Jahresgehalt von 1200 Livres aufser anderen Gefchenken an. Michelangelo war aber unterdeffen nach Florenz wieder zurückgekehrt.

Nachdem der erfte Schrecken über den unerwarteten Verluft von Perugia, Cortona, Arezzo verflogen war und der Feind doch nicht fo rafch unter den Mauern von Florenz ftand, wie man anfangs gefürchtet hatte, ftieg wieder der Muth und erwachte der Kriegseifer. Wie es in folchen Fällen gewöhnlich gefchieht, fchlug die Stimmung in das vollkommene Gegentheil um, und während man Mitte September bereits alles verloren glaubte, wähnte man ein paar Wochen fpäter Florenz unbezwinglich, träumte fogar von einem Siege über die Kaiferlichen. Natürlich fanden jetzt die Furchtfamen oder Schwankenden, welche unter dem Eindrucke der erften Niederlagen fofort die Flucht ergriffen hatten, harte Verdammung. Ueber Michelangelo und zwölf andere Männer, faft alle Träger erlauchter Familiennamen, wurde am 30. September die Acht ausgefprochen. Wer von denfelben fich nicht bis zum Abende des 6. October perfönlich dem Gerichte ftellte, deffen Güter follten eingezogen werden. Um der angedrohten Strafe zu entgehen, verfteckte oder verkaufte Michelangelo's Magd, Katharina, was fich in feinem Haufe an Vorräthen und Geräthen befand: Wein, Oel, Korn, Bettzeug, Zinngefchirr. Doch erwies fich diefe Vorficht überflüffig. Als Michelangelo die fchweren Folgen feiner haftigen That erfuhr, fuchte und gewann er die Vermittlung Galeotto Giugni's in Ferrara. Diefer meldete der Balia (13. October) Michelangelo's Bereitwilligkeit zur Rückkehr. »Er würde zu Eueren Füfsen fich werfen und jedem Euerer Befehle Gehorfam leiften, wenn er hoffen dürfte, Euere Verzeihung zu erlangen.« Auch Michelangelo's Freunde in Florenz waren eifrig bemüht, fowohl die Regierung von ftrengen Mafsregeln gegen den berühmten Künftler zurückzuhalten, wie diefen zur Rückkehr zu bewegen. Namentlich Battifta della Palla fchrieb ihm wiederholt eindringliche

Briefe, in welchen er feine Siegeszuverficht ausfpricht, Michelangelo eindringlich mahnt, fich nicht dem Vaterlande zu entziehen und nicht die Heimat zu verlieren, und fich bereit erklärt, ihm bis Lucca entgegenzugehen und ihn nach Florenz ficher zurückzubringen. Am 20. October wurde von der Signorie der Geleitsbrief ausgeftellt, welcher die Frift zur Rückkehr bis Ende November verlängerte, zwei Tage nachher machte fich der Steinmetz Baftiano di Francesco auf den Weg, um denfelben Michelangelo in Venedig zu überreichen.

Langfam und zögernd richtete Michelangelo feine Schritte nach Florenz zurück, obfchon ihn in Ferrara (9. Nov.) fowohl der Herzog wie auch der florentiner Gefandte Giugni mit Päffen verfehen und der letztere feine Empfehlung wiederholt hatte. Palla, der bis zum 19. November vergeblich auf ihn in Lucca gewartet hatte, hielt eine neue noch dringendere Mahnung nöthig. »Ich mufs Euch fagen, dafs die Güter der Flüchtlinge, welche fich nicht geftellt haben, bereits verkauft werden. Und wenn Ihr nicht in der Euch gegönnten Frift bis zum Schluffe des Monats zurückgekehrt feid, wird es Euch ohne Gnade gerade fo ergehen.« Kurz vor Ablauf der Frift traf Michelangelo in Florenz endlich ein. Die Aechtung wurde nun (23. November) zurückgenommen, doch nicht jede Strafe ihm erlaffen. Den Sold, welchen er als Leiter des Feftungswefens bezogen hatte, verlor er fobald er fich von Florenz entfernt hatte, und überdies wurde er auf die Dauer von drei Jahren vom grofsen Rathe ausgefchloffen. Auch fein Vermögen wurde ftark — wahrfcheinlich durch eine Zwangsanleihe — in Anfpruch genommen. »Die Gemeinde, klagte er fpäter, hat mir ungefähr fünfzehnhundert Ducaten genommen.« Doch erhielt er einen Theil diefer Summe nach dem Sturze der Republik vom Herzoge Aleffandro auf die Verwendung des Papftes zurück.

Nach feiner Rückkehr lebte Michelangelo in völliger Zurückgezogenheit und ohne weiter einen thätigen Antheil an der Vertheidigung der Stadt zu nehmen. Zwar erzählen Condivi und nach ihm Vafari, dafs er, fobald er in Florenz wieder angelangt war, den Glockenthurm von San Miniato befeftigen liefs, welcher durch die feindlichen Gefchoffe Riffe erhalten hatte und geben eine Befchreibung der finnreichen Weife der neuen Befeftigung. Mit Wolle ausgeftopfte Matratzen wurden an Stricken herabgelaffen und fo die Mauern gegen die Wirkung der Gefchoffe gedeckt. Diefe Angabe beruht auf einer Verwechslung der Zeiten. Möglich, dafs Michelangelo den Rath gab, die Thurmmauern auf die erwähnte Art zu fchützen, aber er konnte diefes nicht erft nach feiner Rückkehr thun. Denn fchon bei der Befchiefsung des Thurmes von S. Miniato am 31. October und den folgenden Tagen zeigte fich der grofse Nutzen der Wollfäcke, denen man es verdankte, dafs, wie in dem Schreiben der Balia an Giugni (9. Nov.) berichtet wird, die Feinde den Angriff auf den Glockenthurm aufgaben, weil fie feine Erfolglofigkeit einfahen. Auch die andere Nachricht, die fich von Michelangelo's Thun und Treiben während der Belagerung erhalten hat, mufs nicht nothwendig auf feine kriegerifche Thätigkeit gedeutet werden. Am 22. Februar 1530 empfing er von den Vorftehern der Dombauhütte die Erlaubnifs, mit zwei Genoffen die Kuppel zu befteigen, »ohne in Strafe zu verfallen und nur diefes eine Mal.« Hätte es fich um die Beobachtung der feindlichen Lagerplätze gehandelt, fo

würde ſchwerlich die Erlaubniſs auf »ein einziges Mal« beſchränkt worden ſein. Wäre Michelangelo im Auftrag der Regierung auf die Kuppel geſtiegen, ſo hätte es nicht der Zuſicherung der Strafloſigkeit bedurft. Wahrſcheinlich wollte Michelangelo ſich überzeugen, ob nicht die Kuppel, für deren Schönheit er ſtets begeiſterte Worte fand, durch feindliche Geſchoſſe Schaden erlitten hätte.

* * *

Der Siegestraum, welcher den Florentinern beim Beginn des Kampfes zugelächelt hatte, verflog nur zu bald. Nichts half die Uebertragung der wunderthätigen Madonna dell' Impruneta in den Dom, nichts die feierlichen Bittgänge, die Wiedererweckung des Geiſtes Savonarola's, nichts auch das Niederbrennen der Vorſtädte und Landhäuſer, die radicalen Finanzpläne, die Entfeſſelung der Volksleidenſchaften und die gegen alle Verdächtigen geübte Härte. Die Belagerung währte viele Monate. Das war peinlich für den Papſt, der Millionen zahlen muſste, damit der künftige Herrſcherſitz ſeiner Familie gründlich verheert werde, aber vollends verderblich für Florenz. Peſt und Hungersnoth, Selbſtſucht und Zwietracht machten es jeden Tag zum Widerſtande unfähiger. Als vollends der heldenmüthige Francesco Ferrucci in der Schlacht bei Gavinana gefallen war und der oberſte Führer des Heeres Malateſta Baglioni die Maske abwarf und offen mit dem Feinde verhandelte, brachen alle Hoffnungen zuſammen. Am 12. Auguſt 1530 unterwarf ſich Florenz dem Kaiſer, welcher nicht ſäumte, die Stadt dem Papſte und den Medici auf Gnade und Ungnade auszuliefern. Zwar enthielt der mit dem Kaiſer abgeſchloſſene Vertrag einzelne Bedingungen zu Gunſten der Florentiner. Wie aber in dem ganzen Kampfe, ſo zeigte ſich auch jetzt am Schluſſe deſſelben der Sieger bemüht, durch die Gröſse ſeiner Fehler und Verbrechen die Schuld vergeſſen zu machen, mit welcher ſich etwa die Florentiner beladen hatten. Er erreichte dadurch, daſs der Ruhm und der Preis den Vertheidigern des alten Florenz allein zufiel. Wie an den Aufſchwung der Republik zur Macht und Freiheit die herrlichſte Blüthe der italieniſchen Bildung ſich knüpft, ſo ſollte der tragiſche Fall der Stadt ſich fruchtbringend für das italieniſche Volk erweiſen. Die Erzählung der Heldenthaten, welche die Florentiner während der Belagerung gewagt, der Leiden, welche ſie erduldet, und der Schmach, welche die Sieger auf ſie gehäuft, hat ſich bis auf unſere Tage herab als ein wirkſames Mittel bewährt, den Freiheitsſinn zu entzünden und die Begeiſterung für die nationale Unabhängigkeit zu wecken.

Eine furchtbare Reaction folgte der Uebergabe der Stadt auf dem Fuſse nach. Die Kerker, in welchen die Geiſseln und die Anhänger der Medici waren gefangen gehalten worden, öffneten ſich, die Flüchtlinge und Verbannten ſtrömten in die Heimath zurück. Der Rachedurſt fand bis zur Ueberſättigung Nahrung. Hinrichtungen, Verbannungen, harte Strafen an Leib und Vermögen trafen Glieder faſt aller vornehmen Familien und erfüllten die Bevölkerung mit Schrecken. Auch Michelangelo hielt ſich ſeit den letzten Tagen der Belagerung verborgen. Er fürchtete, für die Annahme eines Amtes in der Republik, für die Befeſtigung des Hügels und Glockenthurmes von San Miniato zur Verantwortung gezogen zu werden. Das Gerücht machte ihn auch zum Urheber des Planes, den Familien-

palaſt der Medici niederzureiſsen und an ſeiner Stelle einen Platz zu ebnen, welcher zur Verhöhnung der Baſtardgeburt des Papſtes den Namen »Platz der Mauleſel« führen ſollte. Sogar Vaſari ſchenkte noch in der erſten Ausgabe ſeiner Biographien dieſen Gerüchten Glauben und erwähnte hier Caricaturen auf die Medici, welche Michelangelo gezeichnet hätte. Zum Glücke für dieſen war Baccio Valori, auf deſſen Kopf die Republik vor wenigen Monaten einen Preis geſetzt hatte und welcher nun als Bevollmächtigter des Papſtes groſse Macht übte, Geſchenken zugänglich. Die Zuſage einer Marmorſtatue ſtimmte ihn günſtig für Michelangelo, dem auch der Papſt nicht in dem gefürchteten Maſse zürnte. »Er liebt Euch, ſchrieb Sebaſtian del Piombo an Michelangelo, und ſpricht von Euch wie nur ein Vater zu ſeinem Sohne ſprechen kann. Es iſt wahr, zuweilen wurde er traurig, wenn er während der Belagerung das Geſchwätz hörte; er zuckte die Achſeln und ſagte: Michelangelo irrt, ich habe ihm niemals Unrecht gethan.« Ueber ſein Schickſal beruhigt, kam Michelangelo nach einiger Zeit aus ſeinem Verſteck hervor und nahm ſeine Arbeiten wieder auf.

Die erſten genaueren Nachrichten über Michelangelo's Rücktritt in die Dienſte des Papſtes fallen in die Schluſsmonate des Jahres 1530. Dem Papſte war von der wiederbegonnenen Thätigkeit in San Lorenzo berichtet worden. Daraufhin gab er den Auftrag, Michelangelo mitzutheilen, wie ſehr ihn deſſen Fleiſs und Eifer erfreue; er empfahl dringend, man möge doch den Künſtler mit Liebe und Wohlwollen behandeln, und ſetzte (11. December) ihm den früheren Monatsſold, 50 Scudi, wieder aus. Michelangelo's raſtloſes Wirken erwähnen auch alle Briefe der Freunde; ſie ſind aber auch alle einig in der Schilderung ſeiner tiefen Verſtimmung, wie er das Maſs ſeiner Kräfte überſchätze und auf ſeine Geſundheit losſtürme. Mehr aus Furcht, nicht das Miſsfallen des Papſtes zu erregen, als aus Liebe zur Sache hatte er die Grabmäler in der Sacriſtei abermals in Angriff genommen. Auch an dem Apollo, der zum Geſchenke für Baccio Valori beſtimmt war, mag er wohl mit mäſsiger Freude gearbeitet haben. Er lieſs ihn halbfertig ſtehen. Die Statue, gegenwärtig im Muſeo nationale in Florenz bewahrt, zeigt den jugendlichen Gott an einen Baumſtamm angelehnt; das linke Bein iſt ſtramm geſpannt, das rechte, gekrümmt, ruht erhöht auf einer Trophäe. Der rechte Arm hängt läſſig an der Seite des kräftig gebauten Leibes herab, mit der Linken greift Apoll über die Schulter, nach der gewöhnlichen Annahme um einen Pfeil aus dem Köcher zu holen. Möglich, daſs Michelangelo, der bekanntlich linkshändig war, das Unnatürliche dieſes Griffes nicht merkte. Die Behandlung des Marmors unterſcheidet ſich weſentlich von der Weiſe, welche er bei den Grabmalſtatuen anwendete, die Auffaſſung, auch des geneigten, ſcharf nach links gerichteten Kopfes erinnert an die Sklaven des Juliusdenkmales.

Noch ein anderes Werk beſchäftigte Michelangelo während dieſer Zeit, ja, wenn Vaſari gut unterrichtet iſt, begann er daſſelbe bereits in den letzten Monaten der Belagerung, ein Temperagemälde der Leda mit dem Schwane. Wir würden daraus ſchlieſsen, daſs er gern mit ſeinen Gedanken aus der trüben Gegenwart weit weg flüchtete. Der Herzog Alfons hatte das Bild beſtellt, als Michelangelo im Herbſte 1529 in Ferrara weilte. Für das »ſtudio«, welches Herzog Alfons, ähnlich wie die Gonzaga's in Mantua, mit Werken der beſten

Meifter zu fchmücken liebte, pafsten mythologifche Darftellungen am beften. Er hatte eine folche von Raffael's Hand eifrig begehrt, von Giovanni Bellini und Tizian empfangen. Nun wurde auch Michelangelo's Kunft für eine ähnliche Schilderung in Anfpruch genommen. Michelangelo hatte ohne Zweifel in Ferrara und Venedig Bilder von Tizian kennen gelernt. Vielleicht hat gerade diefe Kenntnifs feinen Dienfteifer vermehrt. In dem Werke, welches Tizian in diefer Zeit fchuf, in dem Tod des Petrus Martyr, zeigte er fich von Michelangelo's Einflufse tief berührt; die Vermuthung darf ausgefprochen werden, dafs es auch den letzteren reizte, fich einmal auf einem Gebiete zu verfuchen, welches der venezianifche Meifter am glänzendften beherrfchte. Das Bild in der alten Temperatechnik in grofsem Mafsftabe ausgeführt, ftellte nach Vafari's Befchreibung Leda dar, wie fie die Umarmung des in Schwanengeftalt gehüllten Jupiter geniefst, und wie die Frucht diefer Umarmung, das Dioscurenpaar, aus dem Ei hervorkriecht.

Rafch vollendete Michelangelo das Werk, doch empfing es der urfprüngliche Befteller nicht. Die Dummheit des Gefandten, welcher im Herbfte 1530 von Herzog Alfons nach Florenz gefendet wurde, um fich nach dem Schickfal des Bildes zu erkundigen und der fich ein geringfchätziges Urtheil auszufprechen vermafs, erfüllte Michelangelo mit fo grofsem Zorne, dafs er das Gemälde mit vielen anderen Zeichnungen, Cartons und Modellen, feinem Gefellen, dem Maler Antonio Mini, fchenkte, damit diefer feine heirathsfähigen Schweftern ausfteuere. Mini brachte den ganzen Schatz 1531 nach Frankreich, wo er das Gemälde der Leda, fo fcheint es, zum Gegenftande einer fchmutzigen Handelsfpeculation machte. Er trat die Hälfte feines Befitzes am Bilde einem gewiffen Francesco Tedaldi ab, liefs aber gleichzeitig von Benedetto del Bene, einem Schüler Sogliani's, eine genaue Copie malen. Ein Exemplar verkaufte er fodann an König Franz I, welches arg verdorben und von einem mittelmäfsigen Maler reftaurirt im achtzehnten Jahrhundert nach England gelangte, wo es ebenfo verfcholl, wie der Doppelgänger, welchen Mini zurückbehalten hatte.

Alte Kupferftiche, (u. a. von Enea Vico), ein Carton in der Academie in London, mehrere Oelbilder (Königliches Schlofs in Berlin, Dresdener Galerie) werden auf Michelangelo's Compofition zurückgeführt. Der Körper der Leda in diefen Nachbildungen erinnert allerdings an Michelangelo's Formen, trägt eine ftarke Verwandtfchaft mit den weiblichen Figuren an den mediceifchen Grabmälern, befonders mit der Nacht zur Schau. Doch genügen diefe Anklänge nicht um ein feftes Urtheil über ein Werk zu fällen, an welchem der feinere Ausdruck und die malerifche Ausführung vorzugsweife feffelte.

Auch fonft fehlte es Michelangelo, nachdem er wieder in feiner Werkftätte heimifch geworden, nicht an Beftellungen. Der Markgraf von Mantua, Federigo Gonzaga, wünfchte ein Werk von Michelangelo's Hand für feinen Palazzo del Te. Der Künftler, meinte er, könnte an Sonn- und Fefttagen und wenn er fonft nicht weiter befchäftigt fei, für ihn arbeiten. Der Cardinal Cybo erbat fich eine Zeichnung oder ein Modell für ein Grabmal; dem Cardinal Salviati hatte er ein Bild zugefagt. Doch verdarb nicht diefe Vielgefchäftigkeit feine Stimmung und Gefundheit. Der Alp, der ihn drückte war abermals das Juliusdenkmal,

an welchem er nicht weiter arbeiten mochte und das er doch nicht aufgeben durfte.

* * *

Mit trauriger Regelmäfsigkeit kehrt der Streit in Bezug auf das Juliusdenkmal in jedem gröfseren Lebensabfchnitte Michelangelo's wieder. Sobald er ein neues Werk unternimmt oder wenn die fchützende Gunft der Päpfte weniger hell auf ihn zu ftrahlen fcheint, melden die Erben Julius' II. ihre Anfprüche an und halten ihm ihren Schein vor. Bei Lebzeiten Leo's X. wagten fie es nicht, den Künftler ernftlich an feine Schuld zu mahnen. Als aber Hadrian VI. auf dem Papftthrone fafs, erwirkten fie ein Motuproprio, welches fie zu gerichtlichem Vorgehen gegen Michelangelo ermächtigte. Mit dem Regierungsantritte Clemens' VII. befferte fich die Lage wieder für den Künftler. Auf den Wunfch des Papftes wurden Verhandlungen mit den Erben Julius' II. eingeleitet, welche fich mehrere Jahre hinzogen, feit 1527 in Folge der Kriegsereignifse aber abgebrochen wurden. Die Intereffen des abwefenden Künftlers vertrat Giovan Francesco Fattucci. An ihn richtete Michelangelo im Januar 1524 einen ausführlichen Bericht über die Gefchichte des Denkmales feit 1505, welcher eine der wichtigften Quellen für feine Biographie bildet, ihn ernannte er ein Jahr fpäter zu feinem Bevollmächtigten. Michelangelo hatte nur einen Wunfch, unter möglichft günftigen Bedingungen von dem Juliusdenkmale loszukommen, um fich feinen Arbeiten in San Lorenzo ungehemmt widmen zu können. »Ich will nicht proceffiren, fchrieb er (19. April 1525) an Giovanni Spina; ich bekenne, dafs ich Unrecht habe und ftelle mich hin, als hätte ich den Procefs bereits verloren und fei zum Schadenerfatze verurtheilt; diefen will ich auch leiften, foweit ich kann. Nur wünfche ich, dafs man mir dabei die Zeit gutrechne, die ich in Bologna und fonft noch für Julius II. verloren habe. Ift einmal die Erfatzfumme feftgeftellt, fo verkaufe ich meinen Befitz, erftatte, was man von mir verlangt, und kann wieder an die Arbeiten für den Papft denken. So wie jetzt, vermag ich weder zu leben noch zu arbeiten.« Aehnlich zornige Briefe fchrieb er in diefen Tagen noch gar manche, fo dafs der Papft und die römifchen Gönner und Freunde Mühe hatten, ihn zu befchwichtigen. Er gab zu, dafs der Aerger über die üble Gefinnung der Erben des Papftes und die Leidenfchaft ihn zu den allzugroben Keulenfchlägen verführt habe, und willigte (4. Sept. 1524) in den Vorfchlag ein, das Denkmal in der Weife der Grabmonumente der Päpfte Pius II. und Pius III. in der Peterskirche (jetzt in S. Andrea della Valle) als einen einfachen Frontbau zu errichten und dabei die von ihm bereits vollendeten vier Statuen zu verwenden. Den Abfchlufs der Verhandlungen verhinderten die bald darauf über Rom und Florenz eingebrochenen Wirren. Sobald aber die äufsere Ordnung wiederhergeftellt war, meldeten die Erben Julius' II. ihre Forderungen wieder an. Sie glaubten, jetzt würde der päpftliche Schutz den politifch verdächtigen Künftler nicht mehr decken und derfelbe einem Vergleiche rafcher zuftimmen, umfomehr, als felbft der Papft auf die Wünfche des Herzogs Francesco Maria Rovere, auf welchen alle Anfprüche der Erben Julius' II. übergegangen waren, Rückficht nehmen mufste.

Michelangelo's wichtigfter Berather war jetzt nach Fattucci's Entfernung von Rom Sebaftian del Piombo, welcher es auch an ermuthigendem Zufpruche und an Verficherungen, wie wohlwollend und freundfchaftlich der Papft ihm gefinnt fei, nicht fehlen liefs, lange Zeit aber mit feinen Vorfchlägen nicht durchdrang. Michelangelo bot fich an, zweitaufend Ducaten zu zahlen, die bereits bearbeiteten Marmorblöcke auszuliefern und auf Verlangen auch Modelle und Zeichnungen zu entwerfen, nach welchen jüngere Bildhauer das Werk vollenden könnten. Das genügte aber den Vertretern des Herzogs von Urbino nicht. Sie wiefen auf die grofse von Michelangelo empfangene Summe — 8000 Ducaten — hin und forderten feine unmittelbare Theilnahme auch an der weiteren Ausführung des Denkmales. Sebaftiano fuchte diefe Gegenfätze zu vermitteln. Den Abgefandten des Herzogs hielt er den hohen Werth der von Michelangelo bereits begonnenen Statuen vor. »Ob fie denn glaubten, dafs Jemand das Werk vollenden würde, wenn Ihr, was Gott verhüten möge, mit dem Tode abginget. Es regnet keine Michelangelo's. Und ob Ihr nicht in Florenz nothwendig gegenwärtig fein müffet, um die Statuen, fowohl die fertigen wie die angelegten nach Rom zu fchaffen?« Seinem Freunde ftellte er wieder vor, wie mühelos er feinen Willen durchfetzen und dennoch den Herzog von Urbino befriedigen könne. Er möge dem letzteren feine Mitwirkung auch bei den weiteren Arbeiten am Denkmale verfprechen, das Mafs der perfönlichen Theilnahme aber dann nach Belieben ausdehnen oder einfchränken. »Euch fchadet niemand wenn nicht Ihr felbft, nämlich Euer Anfehen und die Gröfse Eurer Werke. Etwas von Eurem Schatten mufs auf das Denkmal fallen, fonft werden diefe Leute niemals zufrieden fein. Wenn Ihr meinem Rathe folgt, fo braucht Ihr nichts zu arbeiten und bewahrt doch den Schein alles gethan zu haben.« Michelangelo's Antwort auf diefen wenig ehrenhaften Vorfchlag, deffen »bisogna un pocco dell' ombra voftra« aber auf die Entftehung vieler Werke ein fcharfes Licht wirft, ift nicht bekannt. Ueber Jahr und Tag dauerte bereits das Spiel mit dem Fangballe übertriebener Forderungen und halber Zufagen. Michelangelo, obfchon der zunächft daran betheiligte, fah demfelben in Florenz fcheinbar mit verfchränkten Armen zu. In Wahrheit aber wurden fein Mifsmuth und feine Verftimmung immer ftärker; er floh die Menfchen, vergrub fich in mannichfache Arbeiten und fank in feiner Gefundheit allmählich fo tief, dafs die Freunde ernftlich für fein Leben zu forgen begannen. Den fprechendften Ausdruck diefer Freundesforgen liefert ein Brief (29. Sept. 1531) des Giovanbattifta Mini an Baccio Valori in der Abficht gefchrieben, damit diefer ihn dem Papfte vorlege.

Nachdem Mini das einfame Leben Michelangelo's befchrieben und die Schönheit der Grabftatuen, an welchen gerade der Meifter arbeitete, gefchildert, fährt er fort: »Wir Freunde find der Ueberzeugung, dafs Michelangelo bald fterben müffe, wenn nicht Hilfe gefchafft wird. Er arbeitet zu viel, ifst fchlecht und wenig und fchläft noch weniger. Er ift ganz abgemagert und leidet feit einem Monate an Schwindel und Kopffchmerzen. Der Papft mufs ihm verbieten, im Winter in der Sacriftei zu arbeiten, denn die kalte und feuchte Luft dort würde ihn tödten. Weiter aber mufs die Sache mit dem Herzog von Urbino irgendwie zu Ende gebracht werden. Sie macht ihn ganz melancholifch. Würde

man ihm zehntaufend Ducaten fchenken, fo wäre ihm das nicht fo lieb, als die friedliche Schlichtung des Streites mit den Erben Julius' II.« Dem Papfte wurde die bedauerliche Lage des Künftlers nicht verheimlicht. Den Beweis liefert das am 21. Nov. 1531 an Michelangelo gerichtete päpftliche Breve, welches in den Eingangsworten auf die fchlechte Gefundheit deffelben Bezug nimmt und die guten Wünfche Clemens' VII. für Michelangelo's Wohlergehen und langes Leben ausfpricht. Weiterhin wurde in dem Breve Michelangelo bei fchweren Kirchenftrafen — sub excommunicationis latae sententiae poena — verboten, an irgend einem Werke, fei es der Malerei oder der Sculptur, zu arbeiten, aufser an den Grabmälern in der Sacriftei von San Lorenzo. Schwerlich weckte diefes Heilmittel im Herzen Michelangelo's grofse Freude. Es befreite ihn zwar von zudringlichen Kunftliebhabern. Im vertraulichen Gefpräche erläuterte der Papft den Wortlaut des Breves dahin, Michelangelo möge fich einen Pinfel an den Fufs anbinden und ein paar Striche machen und den Beftellern fagen: da habt Ihr Euer Gemälde. Wie es aber mit den Herzog gehalten werden follte, blieb auch jetzt völlig unklar.

Da entfchlofs fich denn Michelangelo auf den Rath der Freunde kurzweg, felbft nach Rom zu reifen und perfönlich mit den Agenten des Herzogs zu verhandeln. Im Frühlinge 1532 traf er hier ein und brachte es in der That fertig, dafs am 29. April unter Aufhebung aller früheren Contracte ein neuer Vertrag abgefchloffen wurde. Bei der Unterzeichnung war er leider nicht mehr gegenwärtig, wodurch in fpäteren Jahren wieder neue Wirren entftanden, da Michelangelo die Richtigkeit einzelner Angaben beftritt. Die Uebereinkunft regelte zunächft den Ort der Aufftellung des Denkmales. An die Peterskirche war nicht zu denken, die Kirche Sta. Maria del popolo, welche die Agenten des Herzogs in Vorfchlag brachten, wies Michelangelo wegen des fchlechten Lichtes und des engen Raumes zurück. So wurde denn die Kirche S. Pietro in vincoli, von welcher Papft Julius II. den Cardinalstitel empfangen hatte, auserfehen, fein Denkmal aufzunehmen. Diefes freilich erfcheint jetzt in arg verkümmerter Geftalt. Die Zahl der Statuen, urfprünglich auf vierzig feftgeftellt, fchrumpft auf fechs ein, welche Michelangelo theils noch in Rom, theils in Florenz mehr oder weniger vollendet aufbewahrt und für das Denkmal auch in feiner neuen Geftalt verwenden will. Der Vertrag vom 29. April verpflichtete den Künftler zur Lieferung der Zeichungen und Modelle und zur Vollendung des ganzen Werkes in der Frift von drei Jahren, doch durfte er die Hilfe anderer Bildhauer dabei in Anfpruch nehmen. Als Gegenleiftung bot der Herzog von Urbino zu den bereits dem Künftler ausgezahlten 8000 Ducaten noch andere zweitaufend an, wobei aber der Werth des Haufes, welches Michelangelo in Rom eingeräumt worden war, mitberechnet wurde. Um die Arbeit zu fördern, geftattete der Papft, dafs Michelangelo alljährlich einige Monate in Rom zubringen dürfe, und gab ihm die Erlaubnifs, auch bei den Mediceergräbern einen Theil der Arbeit auf die Schultern jüngerer Kräfte zu übertragen.

So fchienen denn endlich alle Schwierigkeiten überwunden und was fo vollftändig verfahren war, wieder in die rechten Geleife zurückgebracht. Die nächften Jahre durfte Michelangelo in Frieden zu verleben hoffen. Er theilte feine

Zeit zwifchen die beiden Städte Rom und Florenz, feine Arbeit zwifchen die beiden Werke: das Juliusdenkmal und die Mediceergräber. Aber fchon ftiegen neue Wolken auf, und drohten neue Störungen.

Der Papft hatte, während Michelangelo im Frühling 1532 in Rom verweilte, fchon wieder ein anderes Unternehmen in das Auge gefafst. Michelangelo follte den Meifsel mit dem Pinfel vertaufchen und den malerifchen Schmuck der Sixtinifchen Kapelle vollenden. Allerdings konnte diefes nur auf Koften der älteren Fresken gefchehen, welche theilweife abgefchlagen werden mufsten, um für die neue Schöpfung Raum zu gewinnen. Selbft zwei Lunetten von Michelangelo's Decke traf das gleiche Loos. Aber alle diefe Rückfichten traten gegen den Wunfch zurück, den Meifter für ein Werk zu gewinnen, in welchem feine Kunft fich glänzender als jemals zuvor entfalten konnte. Denn an der Altarwand follte er das jüngfte Gericht malen, an der gegenüberliegenden Seite, über dem Eingange, den Sturz Lucifer's fchildern.

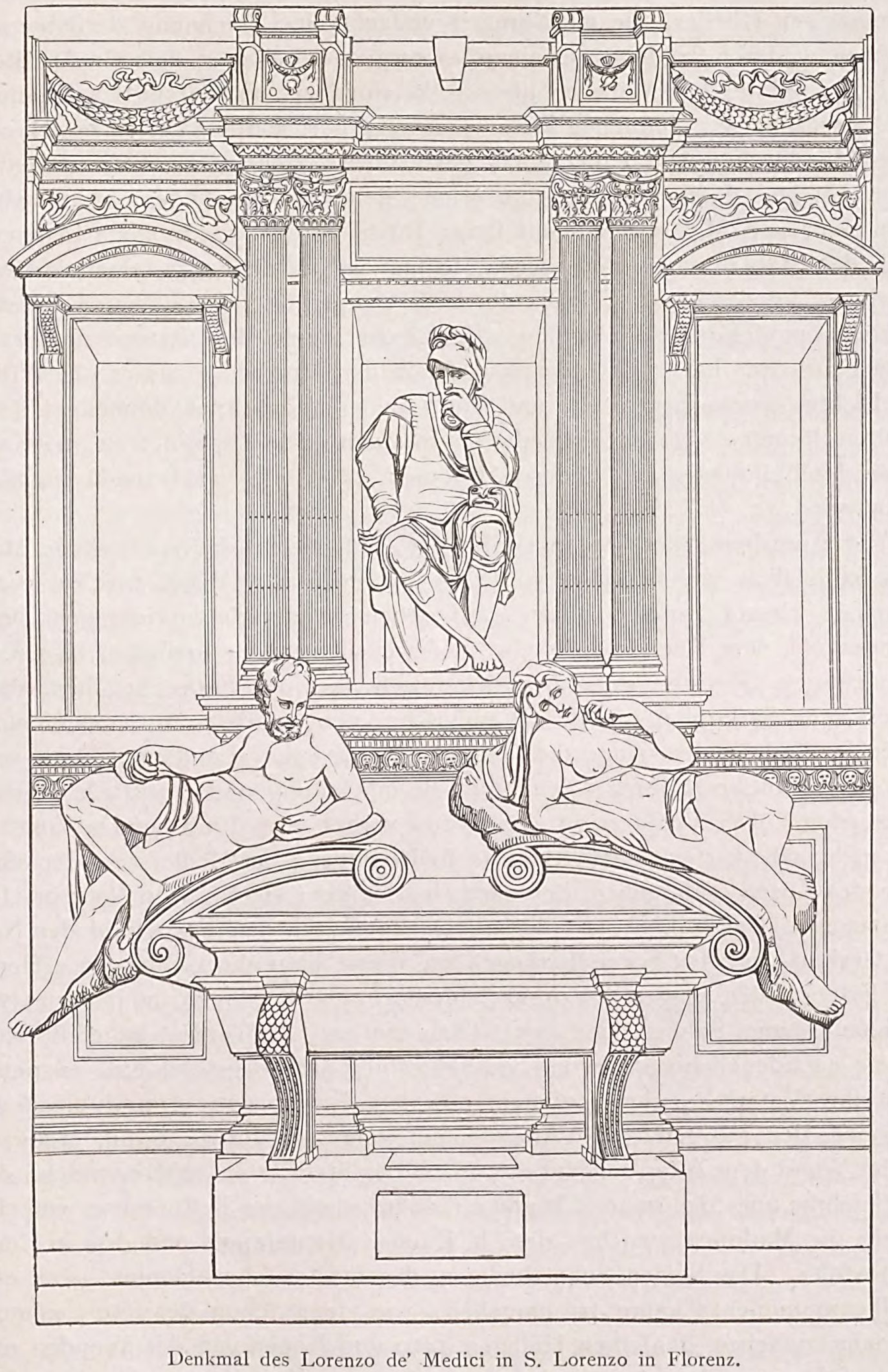
Natürlich förderte diefer Plan nicht die anderen, bereits begonnenen Arbeiten. Das Juliusdenkmal blieb abermals liegen. Aber auch den Mediceergräbern war das Schickfal befchieden, verftümmelt und verkürzt auf die Nachwelt zu kommen. Michelangelo machte von der päpftlichen Erlaubnifs, fich fowohl in der Bibliothek wie in der Sacriftei von S. Lorenzo von jüngeren Genoffen helfen zu laffen, guten Gebrauch. Neben Raffaelo da Montelupo, der fich bereits in Loreto als Bildhauer bewährt hatte, und dem aus früheren Jahren befreundeten Fra Giovanni Agnolo Montorfoli, erfcheint auch Niccolò de' Pericoli, unter dem Spitznamen Tribolo beffer bekannt, als Mitarbeiter an den Grabmälern. Von Michelangelo's eigener Thätigkeit im Jahre 1533 erfahren wir nur, dafs er in Carrara zwei Marmorthüren und die Treppenftufen für die Bibliothek beftellte und (October) zwei kleine Thonmodelle zu den Figuren des Himmels und der Erde entwarf, welche Tribolo für das Grabmal Giuliano's in Marmor ausführen follte. Wenn er gegen feine frühere Gewohnheit fremde Kräfte in fo reichem Mafse heranzog, fo leitete ihn dabei nicht blofs der Wunfch, das fo lange fchon währende Werk rafch zu vollenden, fondern auch die Sehnfucht, das ihm unheimlich gewordene Florenz bald zu verlaffen. Mit dem Papfte hatte er Frieden gefchloffen und einen freundfchaftlichen Verkehr wieder hergeftellt. Als diefer im Herbfte 1533 nach Marfeille reifte, um dafelbft die Vermählung feiner Nichte, der »Ducheffina« Catarina Medici, mit dem zweiten Sohne König Franz' I. zu feiern, begrüfste ihn auch Michelangelo in San Miniato al Tedesco und fand gnädigfte Aufnahme. Mit dem neuen Machthaber von Florenz, dem elenden Aleffandro, konnte und wollte fich Michelangelo auf keinen guten Fufs ftellen. Er hatte alle Urfache, den Hafs und Zorn diefes Fürften zu fürchten, wenn ihm einmal der Schutz und die Gunft des Papftes fehlen follte. Da traf es fich denn glücklich, dafs der Tod Papft Clemens' VII. in die Zeit fiel, welche Michelangelo vertragsmäfsig in Rom zubringen durfte, um hier an dem Juliusdenkmale und an dem jüngften Gerichte zu arbeiten. Am 25. September 1534, zwei Tage nach dem Tode des Papftes, war er in Rom angelangt. Er bedachte fich keinen Augenblick, Florenz für immer den Rücken zu kehren. Seitdem der Vater (1533) neunzigjährig geftorben war, feffelten ihn keine ftarken Familienbande mehr an die Heimat, nach der

Einführung der erblichen Herrfchaft der Medici mufste jede Hoffnung auf die Wiederherftellung der alten Freiheit fchwinden.

Die Mediceergräber find von nun an für Michelangelo nicht mehr vorhanden. Mit keinem Worte berührt er diefelben in feinen Briefen, auch nicht den leifeften Wunfch giebt er jemals zu erkennen, das Werk zu vollenden. Noch fehlten zwölf Statuen vollftändig; von den nach feinen Modellen gearbeiteten kamen nur die Statue des h. Damian von Montelupo und jene des h. Cosmas von Montorfoli und auch diefe letztere viel fpäter zu Stande. Die Statuen des Himmels und der Erde, welche Tribolo in Marmor ausführen follte, wurden nach dem Tode Clemens' VII. aufgegeben, und felbft unter den fieben von Michelangelo felbft gemeifselten Statuen waren mehrere unvollendet und harrten noch der Aufftellung auf ihrem Platze. Michelangelo überliefs es den Florentinern, die Grabcapelle in Ordnung zu bringen. Vafari, welcher gerade für diefes Werk Michelangelo's die höchfte Begeifterung fühlte und die Grabftatuen allen Schöpfungen der Antike voranftellte, hatte im Jahre 1537 den Herzog Aleffandro für den Plan gewonnen, die Grabcapelle durch Michelangelo, Tribolo und andere Bildhauer vollenden zu laffen. Die Ermordung des Herzogs vereitelte aber diefe Abficht, die überdiefs auch an der vorausfichtlichen Weigerung Michelangelo's gefcheitert wäre. Vafari kam noch einmal auf den Gedanken zurück, als im Jahre 1563 Herzog Cofimo die florentiner Academie geftiftet, und diefe Michelangelo zu ihrem Haupte erwählt hatte, in der Hoffnung, er werde dadurch bewogen werden, in feine Vaterftadt zurückzukehren. Daran wurde der Plan geknüpft, die noch fehlenden zwölf Statuen, — je zwei in den Nifchen über den Sarkophagen und acht in den Tabernakeln über den Thüren — fowie die Malereien und Ornamente von verfchiedenen Meiftern unter Michelangelo's Auffícht und nach feinen Andeutungen herftellen zu laffen. Auch jetzt wurden die frommen Wünfche nicht erfüllt, aber doch foviel durch Vafari's und Borghini's Vorforge erreicht, dafs die bis dahin vernachläffigte und durch die Benützung als Sacriftei befchmutzte Capelle in befferen Stand, wie wir fie noch heute erblicken, gefetzt wurde.

* * *

Die Grabcapelle der Medici ift ein einfacher viereckiger mit einer Kuppel überwölbter Raum, in Mafsen und Verhältniffen der gegenüberliegenden alten Sacriftei Brunellesco's entfprechend und durch Pilafter, Tabernakel und Nifchen gegliedert. Der mittlere Haupttheil der Wand wird durch zwei cannelirte Pfeiler von den beiden Seitenfeldern gefchieden, welche über den Thüren von Säulen eingefafste, durch gefchweifte Giebel gefchloffene Tabernakel enthalten. Ueber den Pfeilern zieht fich ein kräftig profilirtes Gebälk hin, auf welchem fich ein zweites niedrigeres Stockwerk erhebt. Auch diefes wird durch Pilafter in der Weife gegliedert, dafs die mittlere Abtheilung durch eine Quertafel gefüllt erfcheint, während die Seitenflächen mit Tabernakeln gefchmückt find. In den Lunetten in dem grofsen Bogen unter der Kuppel ift ftets ein mit einem gefchweiften Giebel gekröntes Fenfter angebracht. Der Hintergrund des unteren Mittelfeldes, vor welchem der



Denkmal des Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo in Florenz.

Sarkophag fteht, wird gleichfalls durch zwei Paare gekuppelter Pfeiler in drei Felder getheilt, in welchen fich drei Nifchen, zur Aufnahme von Statuen beftimmt, befinden. Das Auge des Baukünftlers entdeckt an diefer architektonifchen Decoration mannigfache Fehler. Es tadelt die Willkür in der Bildung der einzelnen Glieder, die nicht immer einfach reine Zeichnung derfelben, ihre Häufung, wodurch fie klein erfcheinen, es vergifst dabei aber, dafs die Architektur hier keine felbftändige Wirkung üben follte, fondern mit klarem Bewufstfein nur als Hintergrund des plaftifchen Schmuckes aufgefafst wurde. Diefen Zweck erfüllt fie vollftändig und würde ihn noch glänzender erreichen, wenn die vielen jetzt leeren Nifchen durch Statuen eine reiche Belebung empfingen. Und wie die Architektur von Michelangelo mit fteter Rückficht auf den möglich beften Eindruck der Statuen entworfen wurde, fo find wieder diefe mit feiner und weifer Beziehung auf das Licht, welches durch die Kuppellaterne milde und einheitlich einftrömt, modellirt. Wir wiffen, dafs Michelangelo die Statuen an Ort und Stelle gearbeitet hat. Er gewann dadurch den Vortheil, dafs er die Wirkung des Lichtes genau berechnen und die Flächen der Körper demfelben gemäfs geftalten konnte. Daher üben die Grabftatuen hier betrachtet einen Reiz aus, der in Nachbildungen, in anderen Räumen aufgeftellt, auch nicht annähernd geahnt wird.

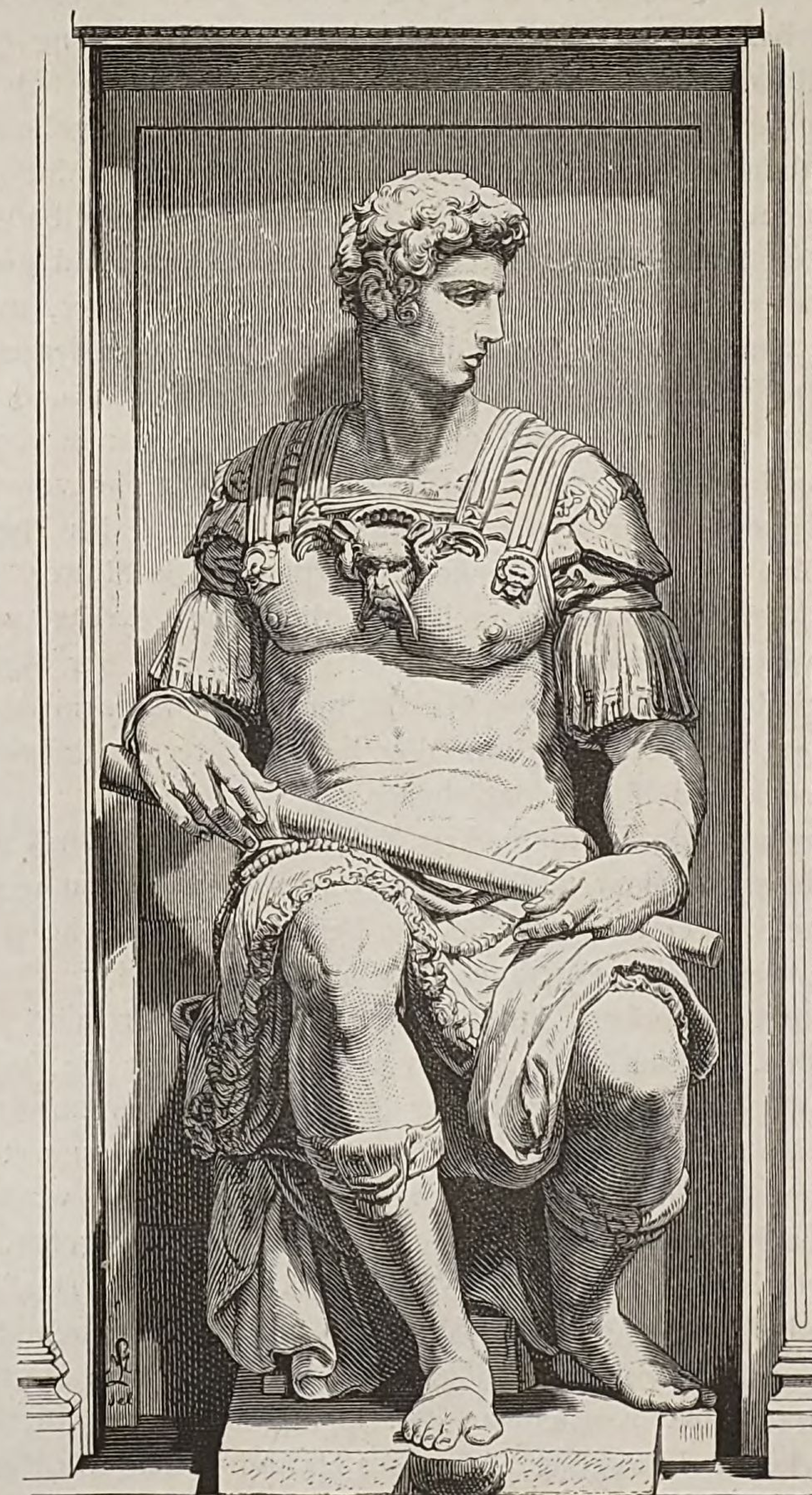
Die Anordnung der beiden Grabmäler, auf welche das mediceifche Maufoleum fchliefslich eingefchränkt wurde, ift folgende. Der Wand tritt ein verhältnifsmäfsig kleiner Sarkophag vor, auf deffen abgerundetem fchrägen Deckel, einander mit dem Rücken zugekehrt, je zwei allegorifche Geftalten lagern, von fo mächtigen Gliedern, dafs ihre Beine weit über den Sarkophag hinausragen. Ueber dem Sarkophag in der Wandnifche, von Pilafterpaaren eingefchloffen, zeigen fich fodann dem Auge die fitzenden Figuren der »Capitani«. Beide tragen eine ideale antike Rüftung; doch find fie in Haltung und Ausdruck wefentlich verfchieden. Der Feldherr an der Wand rechts vom Eintretenden, mit dem ftolzen, beinahe harten Herrfcherblicke ftellt Giuliano de' Medici vor, den dritten Sohn des Lorenzo Magnifico, der auch den Namen: Herzog von Nemours führt. Zu feinen Füfsen ruhen die allegorifchen Geftalten des Tages und der Nacht. Das Grabmal auf der gegenüberliegenden Wand birgt die Gebeine des Herzogs von Urbino, des jüngeren Lorenzo Medici, welchen noch im Jahre 1537 der Leichnam feines Sohnes, des ermordeten Herzogs Aleffandro, zugefellt wurde. In tiefe nachdenkliche Stimmung verfunken ift Lorenzo gefchildert — il pensoso nennt ihn Vafari —; ihn begleiten, auf dem Sarkophage lagernd die Perfonificationen der Morgen- und Abenddämmerung — l'aurora ed il crepuscolo. An der Wand dem Altar gegenüber wurden die Statuen aufgeftellt, welche durch die Befchränkung des ganzen Werkes ihre urfprüngliche Beftimmung eingebüfst hatten: die Madonna zwifchen dem h. Damian Montelupo's und dem h. Cosmas Montorfoli's. Die beiden Schutzheiligen des mediceifchen Haufes — an einem Familienmonumente kaum zu umgehen, wie denn fchon der alte Cosimo die Madonna zwifchen denfelben Heiligen 1450 von Roger van der Weyden malen liefs — follten zuerft an dem Grabmale des Lorenzo Magnifico verwendet werden; die bedeutende Rolle der Madonnenftatue in dem Grabfchmucke ift uns aus den

frühesten Entwürfen des Meisters bekannt. Sie war für die Hauptnische bestimmt, welche später von der Porträtfigur des beigesetzten Fürsten ausgefüllt wurde.

Bereits in dem ersten mit den Steinmetzen von Carrara abgeschlossenen Vertrag (1521) wird der Marmorblock, aus welchem eine »Madonna a sedere« gehauen werden solle, erwähnt. Wiederholt änderte Michelangelo das Modell, bis er endlich eine befriedigende Form für Haltung und Bewegung fand. Als aber die Statue halbfertig in Marmor gemeifselt dastand, zeigte sich das Mafs des Steines für die Gruppe nicht ausreichend. Der Künstler vollendete sie nicht, und deutete nothdürftig namentlich die Stellung des rechten Madonnenarmes an, so dafs die Absicht Michelangelo's mehr errathen als unmittelbar geschaut wird. Mit dem rechten Arme stützt sich Maria auf ihren Sitz und gewinnt dadurch einen festen Halt und ein Gegengewicht für den Oberkörper, mit welchem sie sich dem Kinde zuneigt, das sich auf ihrem Knie rittlings niedergelassen hat und, den Mutterbusen suchend, mit scharfer Wendung den Leib und Kopf der Madonna zukehrt, so dafs sein Gesicht von ihrem faltigen Gewande verborgen bleibt. Eine Skizze im Louvre (Br. 41), welche die Gruppe mehr von der Seite darstellt, gibt über das Motiv den deutlichsten Aufschlufs, das Naturstudium zur Madonna bewahrt (Br. 34) die Wiener Albertina. Die Mutter, von auffallend milder Anmuth der Züge, hat hier noch nicht die Beine gekreuzt wie im Marmorbilde, neigt den Kopf tiefer zum Kinde herab; dieses, von der Madonna mit der linken Hand gehalten, zeigt bereits die Stellung, welche es in der ausgeführten Gruppe einnimmt, nur erscheint die Wendung leichter, gefälliger, — beinahe wäre der Ausdruck entschlüpft: natürlicher.

Gewifs wäre es arge Vermessenheit, Michelangelo auf der Unwahrheit oder wohl gar Unrichtigkeit seiner plastischen Gestalten ertappen zu wollen. Dafs die Stellungen seiner Figuren möglich sind, die Bewegungen, welche er ersonnen hat, kein Naturgesetz verletzen, ja gerade aus dem tiefsten Studium des menschlichen Körpers, allerdings in todtem Zustande, hervorgehen, darf als selbstverständlich angesehen werden. Doch kann man vor der Thatsache die Augen nicht verschliefsen, dafs die von Michelangelo gewählten Bewegungen im wirklichen Leben selten vorkommen und nicht nur als ungewöhnliche und unnöthige auffallen, sondern auch den Schein des Gewaltsamen und Künstlichen wecken. Die Vergleichung des nach der Natur gezeichneten Blattes mit der gemeifselten Gruppe lehrt Michelangelo's eigenthümliche Weise trefflich kennen. Der Vorgang ist im Grunde hier und dort der gleiche. Während aber in der nach dem Leben gezeichneten Skizze das Kind mit behaglicher Ruhe nach dem Mutterbusen greift, keine Linie stärker den Körper wendet, als gerade nöthig ist, steigert sich in dem Marmorwerke die Bewegung zu grofser Heftigkeit und wird ein Ueberschufs in der Kraftäufserung bemerkbar. Das nur mühsam verdeckte leidenschaftliche Wesen des Künstlers hat diese Verwandlung hervorgerufen. Wunderbar verwandt erscheinen Michelangelo's Methode, den Marmor zu bearbeiten, und seine Weise, den von ihm geschaffenen Gestalten Charakter und Stimmung einzuhauchen. Wie er, nur mit dem kleinen Wachsmodell als Richtschnur und Hilfe zur Seite, kühn und gewaltig auf den Block losschlägt, gleichsam die äufseren Hüllen abreifst, welche das im Inneren des Steines bereits lauschende Bild verbergen, und

in ſeiner Haſt es kaum erwarten kann, daſs daſſelbe fertig an das Licht trete: ebenſo drängt er in der Seelenſchilderung alles zurück, was die Macht der Empfindung oder die Kraft der Bewegung dämpfen könnte und ſchiebt zur Seite, was den Kern des Ausdruckes vielleicht mildern möchte. Von einer



Vom Grabmal des Giuliano de' Medici in Florenz.

inneren Erregtheit übermannt, ſteigert er auch die Stimmung ſeiner plaſtiſchen Geſtalten weit über das gewöhnliche Maſs und läſst ſie ihre Thätigkeit mit rückhaltloſer Leidenſchaft äuſsern. Dort droht ihm die Gefahr, daſs er ſich verhaut, hier ſtreift er zuweilen nahe an Uebertreibung.

Kein Zug unterſcheidet Michelangelo's Schöpfungen von den natürlich lebendigen Weſen und auch von dem Werken der Antike ſo ſehr, wie dieſe rauhe Unterwerfung des ganzen Leibes unter eine einzige Empfindung oder Bewegung. Michelangelo's Geſtalten ſetzen eine viel ſtärkere Kraft ein, als dieſes



Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici in Florenz.

in der wirklichen, ſtets ſparſamen und der Ruhe zugeneigten Natur geſchieht, und während in der Antike alle Actionen als Aeuſserungen freier Perſönlichkeiten auftreten und in jedem Augenblick in den Schooſs der letzteren zurückgenommen werden können, erſcheinen die Männer und Frauen Michelangelo's als die wider-

ftandslofen Gefchöpfe einer inneren Empfindung, welche die einzelnen Glieder nicht harmonifch und gleichmäfsig belebt, die einen mit der ganzen Fülle des Ausdruckes ausgeftattet, die anderen dagegen beinahe nur fchwer und wuchtig bildet. Diefes auf einen Punkt hinzielende, erhöhte Leben übt eine mächtige Wirkung. Auch wenn wir uns mit Michelangelo's Geftalten nicht befreunden können, erfahren wir einen erfchütternden Eindruck, der uns nicht losläfst, uns vielmehr immer und immer wieder zu jenen zurückzukehren zwingt. Aber auch das fremdartige, nicht gleich verftändliche, zuweilen räthfelhafte Wefen der Figuren Michelangelo's findet in diefer Weife zu fchaffen feine Erklärung. Nirgends zeigt es fich ftärker als in den Statuen der mediceifchen Gräber.

* * *

Befitzen wir aber das Recht, von mediceifchen Gräbern, von Denkmälern, zu Ehren Giuliano's und Lorenzo's de' Medici errichtet, zu fprechen? Hat nicht das Werk unter feinen Händen, vielleicht unwillkürlich, vielleicht mit feinem Willen eine ganz andere Bedeutung gewonnen? Sind nicht diefe Gräber in Wahrheit als Monument zum Andenken an die fo fchmachvoll gemordete florentiner Republik, an die für immer getödtete Freiheit feiner Vaterftadt gefchaffen? Erwägen wir die Umftände, unter welchen das Werk zu Stande kam. Während er an den Grabftatuen arbeitete, war feine Seele von dunklen Gedanken erfüllt, fein Herz durch bittere Empfindungen zerriffen. Schwer laftete auf ihm das furchtbare Schickfal des Vaterlandes, welches rohe Gewalt einem entarteten Herrfchergefchlechte überantwortet hatte. Zorn überwältigte ihn, dafs er Zeuge fein mufste des Unterganges des alten Florenz und des Unglückes fo zahlreicher hochragender, ihm befreundeter Männer. War es ein Wunder, wenn er alle diefe Sorgen und peinlichen Gedanken in den Stein eingrub und feine patriotifche Trauer in den Grabftatuen verkörperte? Keinen Lorenzo Medici meifselte er, keine Perfonification der Nacht wurde von ihm gefchaffen. Höfifche Leute mochten diefe Benennungen fefthalten, in Wahrheit aber fpricht aus diefen Statuen nur die Klage um Florenz, verewigen diefelben feine politifchen Gefinnungen. Und billigt Michelangelo nicht felbft diefe Deutung? Weltbekannt ift feine Antwort auf das Epigramm Giovanbattifta Strozzi's. Diefer hatte an die Statue der Nacht ihr zum Preife folgende Vierzeile angeheftet:

Die Nacht, die du in füfsem Schlummer hier
Erblickft, ihr hat ein Engel Form gegeben
Aus Stein; doch fchläft fie, darum hat fie Leben.
Wenn du nicht glaubft, ruf ihr, fie fpricht zu dir.

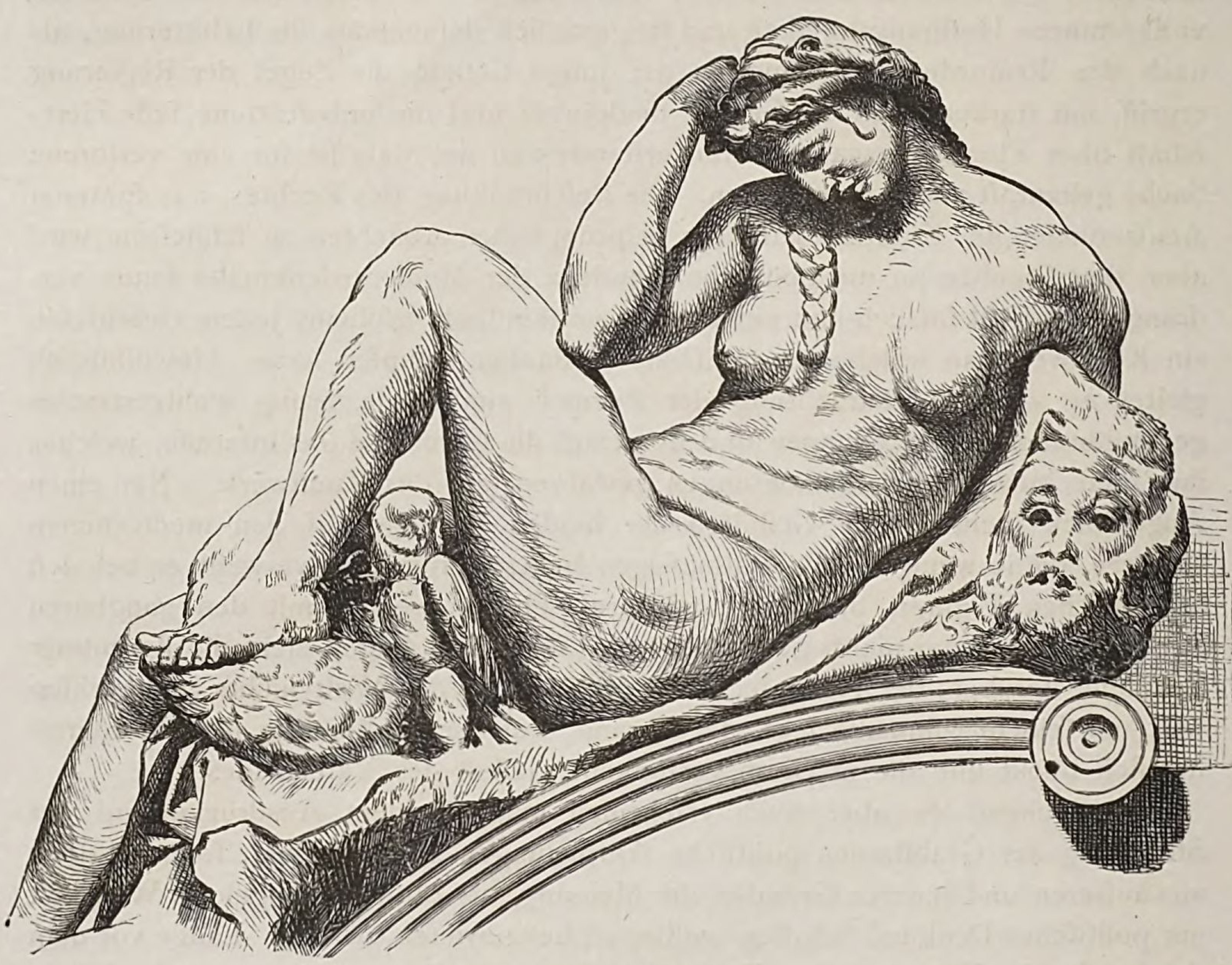
Als Michelangelo von diefem Epigramm erfuhr, liefs er die Nacht felbft fprechen:

Lieb ift der Schlaf mir, lieber Steines Weife
So lange Schmach und bittrer Jammer währen
Nichts fehn, nichts hören ift mein ganz Begehren,
So wecke mich nicht auf, o rede leife!

Gewifs drücken diefe Verfe eine tiefe politifche Verftimmung aus und der Statue der Nacht in den Mund gelegt, geftatten fie die Deutung, dafs Michelangelo in derfelben den Schmerz und die Trauer über die unfelige Lage feines Vaterlandes, vornehmlich über den Untergang der alten Freiheit von Florenz verkörpern wollte. Diefe Verfe find aber erft ein Jahrzehnt nach der Vollendung der Statue gedichtet worden, können daher nicht als ein untrügliches Zeugnifs, was Michelangelo bei dem Entwurfe das Werkes dachte, angerufen werden. Bekanntlich bemächtigte fich der Anhänger der Republik und der zahlreichen florentiner Verbannten, mit welchen Michelangelo viel verkehrte, erft dann die vollkommene Hoffnungslofigkeit und fteigerte fich demgemäfs die Erbitterung, als nach der Ermordung Aleffandro's der junge Cofimo die Zügel der Regierung ergriff, mit ftarker Hand die Gegner niederwarf und die unbeftrittene fefte Herrfchaft über Florenz gewann. Nun erft merkten fie, dafs fie für eine verlorene Sache gekämpft und gelebt hatten. Die Befchränkung des Rechtes, aus fpäteren Aeufserungen des Künftlers auf feine urfprünglichen Abfichten zu fchliefsen, wird aber den Glauben an die politifche Tendenz der Mediceerdenkmäler kaum verdrängen. Leicht fafslich und unmittelbar verftändlich erfcheint jedem Gebildeten ein Kunftwerk, an welches er greifbare Gedanken knüpfen kann. Unwillkürlich gleitet er von der Betrachtung der Formen zur Zergliederung wohlvertrauter gegenftändlicher Vorftellungen und überträgt die Gunft und das Intereffe, welches ihm diefe inhaltreichen Erinnerungen gewähren, auf das Kunftwerk. Nur einen Augenblick fucht er die Geftalten der beiden Herzöge auf den mediceifchen Gräbern, die fo wenig des Porträtmäfsigen befitzen, nur kurz verweilt er bei den allegorifchen Figuren der Zeit und ihrer Theile, welche mit den gangbaren Perfonificationen gar nichts gemein haben. An feinen Augen zieht die florentiner Tragödie vorüber, der Held der Freiheit, der von der Welt nichts mehr wiffen will, nur feinem Schmerze lebt, der Tyrann, welcher hochmüthig herausfordernd um fich blickt und die in Gram verfunkene Geftalt des Vaterlandes.

So lockend es aber auch erfcheinen mag, in dem Ausdrucke und der Stimmung der Grabftatuen politifche Anfpielungen zu entdecken, fo mufs doch aus äufseren und inneren Gründen die Meinung, als ob Michelangelo in Wahrheit ein politifches Denkmal fchaffen wollte, zurückgewiefen werden. Lange vor dem Ausbruche des Krieges waren die meiften Statuen bereits weit vorgerückt, jedenfalls alle vorbedacht und in den — theilweife noch erhaltenen — Wachsmodellen entworfen. Wir erinnern uns, dafs er im April 1526 dem päpftlichen Vertrauensmann Fattucci meldete, er werde nächftens den »anderen Capitano« in Angriff nehmen. Das fetzt doch die Vollendung des Gegenbildes voraus. Er erwähnt ferner in demfelben Briefe, dafs er fechs Statuen begonnen habe. Da von den Darftellungen der »Flüfse« am Fufse der Denkmäler fortan keine Rede mehr ift, fo vermuthen wir mit gutem Grunde, dafs diefe Schilderung fich auf die Madonna, die vier Statuen auf den Deckeln der Sarkophage und das Bild des einen Capitano bezieht. Damit ftimmen die Handzeichnungen aus der Zeit ungefähr 1524—1525 überein, in welcher z. B. die Figur des »Crepuscolo« diefelbe Bewegung zeigt wie in dem Marmor, und ftehen auch die Nachrichten über den weiteren Fortgang des Werkes im Einklange. Dafs Michelangelo während der Kriegsjahre

den Meifsel nicht zur Hand genommen, beftätigt Varchi, der hinfügt, dafs der Künftler mehr aus Furcht, dem Papfte mifsfallen, als aus innerem Antriebe die Arbeit im Herbfte 1530 wieder aufnahm. Daran fchliefst fich nun der Bericht Paolo Mini's über Michelangelo's Thätigkeit im Jahre 1531. Mini, der am 29. September 1531 an Baccio Valori fchreibt, hat die beiden weiblichen Sarkophaggeftalten gefehen. Die eine, welche die Nacht darftellt, kenne bereits Valori, — alfo war diefelbe, als Valori unmittelbar nach der Eroberung von Florenz fich hier als Bevollmächtigter des Papftes aufhielt, fertig —, die andere, die Aurora,



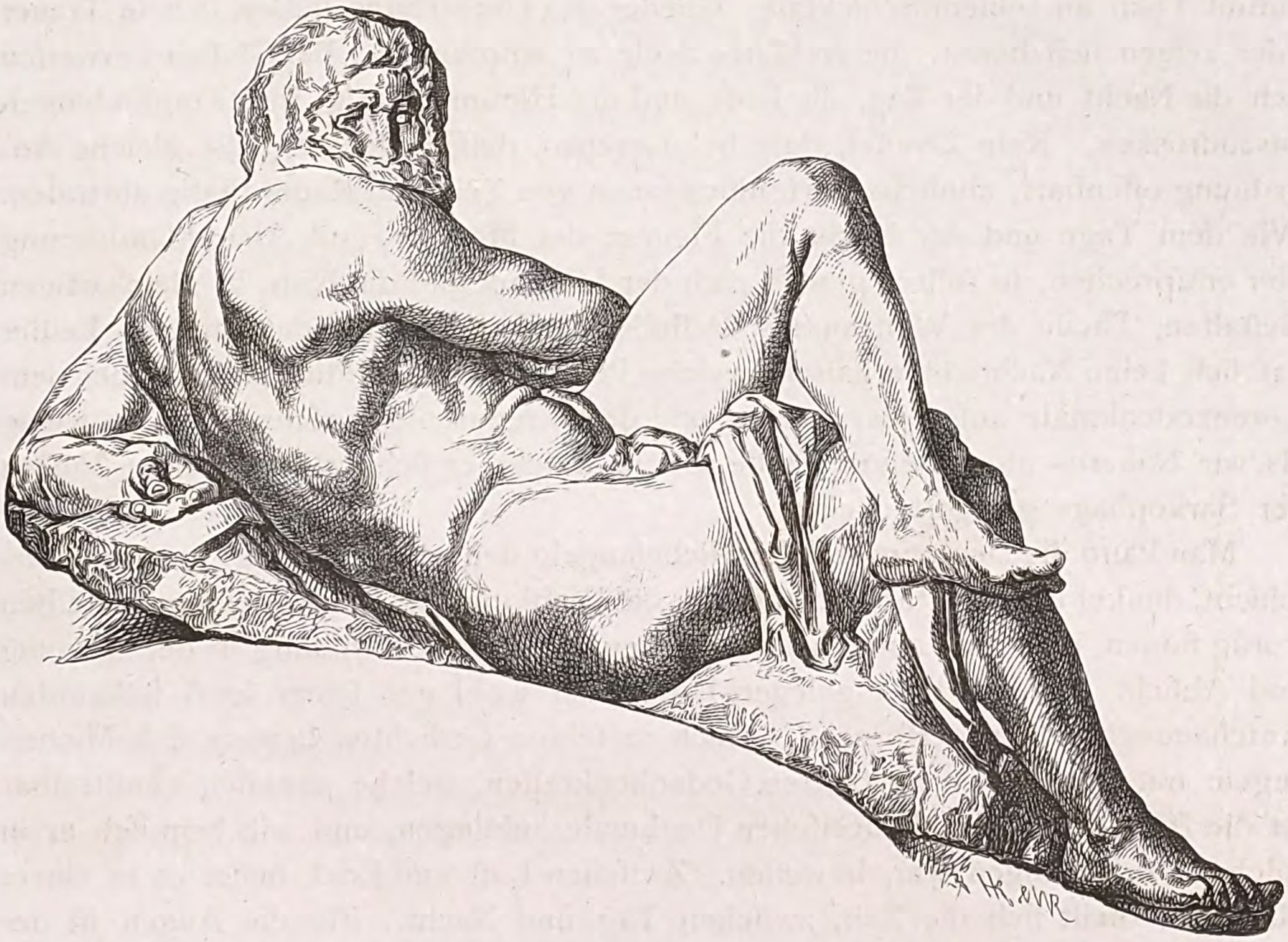
Die Nacht.
Vom Denkmal des Giuliano de' Medici.

übertreffe fie noch an Schönheit. Jetzt fei Michelangelo mit der Vollendung des einen »Alten« (des Tages oder des Crepuscolo) befchäftigt. In dem nächften Winter könne er die Madonna fertig machen und die Statue des Herzogs Lorenzo meifseln: »finire Nostra Donna e fare la statua de la felice memorie del duce Lorenzo.« Diefe Statue allein gehört in Bezug auf ihre Ausführung der Zeit nach dem Sturze der Republik an. Alle anderen waren fchon früher ganz oder halb vollendet. Mini fchlägt deshalb weiter vor, die Grabfaffaden fofort zu mauern und die Statuen auf ihre Plätze zu ftellen. Was an denfelben noch fehlt, kann auch nach ihrer Aufftellung von den Künftler gearbeitet werden.

Aus diefen Zeitangaben darf der Schlufs gezogen werden, dafs die ganze

Compoſition und ein beträchtlicher Theil der Ausführung in die Jahre vor den politiſchen Kämpfen, welche zum Untergange von Florenz führte, angeſetzt werden muſs. Ihr Charakter und ihr Weſen kann nicht aus perſönlichen Stimmungen des Künſtlers erklärt werden, welche erſt ſpätere Ereigniſſe in ihm geweckt hatten.

Groſses Gewicht beſitzt die von Michelangelo's eigener Hand niedergeſchriebene Erklärung des Denkmales Giuliano's. Auf einem Blatte in der Caſa Buonarotti, welches drei Säulenbaſen mit Röthel gezeichnet zeigt, lieſt man noch folgende Zeilen: »Himmel und Erde, Tag und Nacht reden und ſagen: Wir haben in unſerem raſchen Laufe den Herzog Giuliano zum Tode geführt und ſo iſt es



Der Tag.
Vom Denkmal des Giuliano de' Medici.

gerecht, daſs er Rache nimmt. Die Rache aber iſt die, daſs er, nun wir ihn getödtet, todt wie er iſt, uns das Licht geraubt und mit ſeinen geſchloſſenen Augen die unſeren geſchloſſen hat, ſo daſs wir nicht mehr auf Erden leuchten. Was würde er erſt aus uns gemacht haben, wenn er am Leben geblieben?« Können dieſe Worte auch nicht als das förmliche Programm gelten, nach welchem Michelangelo gearbeitet hatte, ſo enthüllen ſie doch die Richtung, in welcher ſich ſeine Gedanken bewegten. Offenbar ſtammt die Aufzeichnung aus früherer Zeit, als Michelangelo mit den erſten Entwürfen zu den Statuen beſchäftigt war. Nachſinnend über den rechten Ausdruck und den Charakter derſelben ſchrieb er gleichſam mechaniſch die Namen der vier allegoriſchen Geſtalten auf, welche die Porträtſtatue begleiteten, und ſeiner Phantaſie freien Lauf laſſend, deutete er an,

in welcher Weife wohl die allegorifchen Figuren mit dem verftorbenen Herzog in eine finnige Beziehung gebracht werden könnten. Aus Vafari wiffen wir, dafs in der That das Bildnifs Giuliano's zwifchen die Geftalten der Erde und des Himmels zu ftehen kommen follte. »Die Erde, das Haupt mit Cypreffen gefchmückt und in Trauer gefenkt, beweint den Verluft Giuliano's; der Himmel ftreckt lächelnd die Arme nach oben und freut fich, dafs ihm durch die Seele des Herrfchers neuer Schmuck verliehen wird.« Tribolo begann nach Michelangelo's Modellen diefe Figur in Marmor zu meifseln, wurde aber durch Krankheit an ihrer Vollendung verhindert.

Zeit und Raum, alfo das ganze Weltall wird vom Tode des Helden getroffen, nimmt Theil an feinem Schickfale. Glieder des Univerfums hüllen fich in Trauer oder zeigen fich bereit, die verklärte Seele zu empfangen. Bei Giuliano erweifen fich die Nacht und der Tag, die Erde und der Himmel thätig, ihre Empfindungen auszudrücken. Kein Zweifel, dafs bei Lorenzo, deffen Denkmal die gleiche Anordnung offenbart, ähnliche Perfonificationen von Zeit und Raum thätig auftraten. Wie dem Tage und der Nacht die Figuren der Morgen- und Abenddämmerung hier entfprechen, fo follten gewifs auch der Himmel und die Erde in gleichartigen Geftalten, Theile des Weltraumes darftellend, ihre Gegenbilder finden. Leider hat fich keine Nachricht erhalten, welche Perfonificationen Michelangelo bei dem Lorenzodenkmale aufser der Aurora und dem Crepusculo vorfchwebten, fo wenig als wir Näheres über die vier Flüffe wiffen, welche er fich urfprünglich zu Füfsen der Sarkophage gelagert dachte.

Man kann die Deutung, welche Michelangelo den allegorifchen Figuren unterfchiebt, dunkel und künftlich gefchraubt, die Wahl und Zufammenftellung derfelben froftig finden, man darf aber nicht beftreiten, dafs ihre Darftellung in der Meinung und Abficht des Künftlers gelegen habe oder wohl gar feiner fonft bekannten Anfchauungsweife widerfpreche. Auch in feinen Gedichten bewegt fich Michelangelo mit Vorliebe in abstracten Gedankenkreifen, welche zuweilen unmittelbar an die Allegorien der Mediceifchen Denkmale anklingen, und wie heimifch er in folchen Vorftellungen war, beweifen. Zwifchen Luft und Leid, heifst es in einem Madrigal, theilt fich die Zeit, zwifchen Tag und Nacht. Für die Augen ift der Tag, für das Herz die Nacht. In einem Sonette fchildert Michelangelo ebenfalls die aus dem Nichts gefchaffene Zeit, aus welcher der Tag und die Nacht hervorgehen, Loos und Schickfal jedes Einzelnen entfcheidend; der fonnige Tag fpendet Segen, wer aber der finfteren Nacht anheimfällt, leidet Qual und Schmerzen. Nicht müde wird er die Nacht zu befingen, die Tochter der Erde und des Himmels, den Schatten des Todes, die fchwarze Witwe, die bei des Glühwurms Leuchten ftirbt. —

Verwandte Vorftellungen bergen aber nicht allein Michelangelo's Gedichte, auch in feinen älteren plaftifchen Schöpfungen bemerkt man bereits die Neigung, fpröden allegorifchen Geftalten Leben einzuhauchen und durch die Kraft der Formen und den leidenfchaftlichen Ausdruck den urfprünglich dürftigen Inhalt vergeffen zu machen. Die allegorifchen Figuren an dem Denkmal Julius' II., wie es zuerft von Michelangelo entworfen wurde, erfcheinen den Perfonificationen der Zeit und des Raumes an den Mediceergräbern nahe befreundet. Nicht weniger

abſtract als die trauernde Nacht und die plötzlich zum Schmerze erwachende Aurora ſind die »Gefangenen«, welche nach Condivi andeuten, daſs mit dem Tode des Papſtes Julius alle Tugenden Gefangene des Todes werden, weil ſie niemals wieder einen ſo eifrigen Gönner finden können. Vollends der Himmel und die Erde, welche Giuliano's Geſtalt begleiten, kommen bereits am Juliusdenkmal in der gleichen Bedeutung vor. »Zwei Figuren, erzählt Vaſari, ſchloſſen im urſprünglichen Entwurfe das Grabmal des Papſtes ab, die Erde, welche zu klagen ſchien, daſs ſie in der Welt bleiben müſſe, aller Reize durch den Tod des Papſtes beraubt, während der Himmel ſeine Freude kundgab, daſs die Seele deſſelben zur ewigen Seligkeit eingegangen iſt.«

Nichts berechtigt zu der Annahme einer doppelten Bedeutung der Grabſtatuen in der Mediceercapelle, einer oberflächlichen, durch welche die Beſteller des Werkes, die Freunde und Anhänger der Herrſcherfamilie getäuſcht wurden und einer heimlichen, die nur dem engſten Kreiſe der Eingeweihten — nicht einmal den älteſten Biographen Michelangelo's — bekannt war. Ebenſowenig liegt ein Grund vor zu behaupten, die Gegenſtände und der Ton der Schilderung ſtimmten nicht mit dem Character der übrigen Werke Michelangelo's überein, und es müſſe deſshalb auf ganz beſondere und eigenthümliche Umſtände, die bei der Schöpfung der Geſtalten walteten, gerathen werden. In Wahrheit fallen die Statuen der Mediceergräber aus dem Rahmen der Entwickelung Michelangelo's nicht heraus; ſie ſetzen vielmehr die bereits am Juliusdenkmale deutliche Richtung mit leidenſchaftlicher Energie fort. Unbedingter und rückſichtsloſer als je zuvor ſchaltet Michelangelo mit dem gegebenen Inhalt; er drängt noch ſchärfer das Hiſtoriſche und Individuelle zurück und beharrt noch ausſchlieſslicher bei der Schöpfung allgemeiner, formgewaltiger Typen, deren ſchweres, wuchtiges Weſen an Menſchen der Urwelt erinnert, bei welchen die Empfindungen mit der Stärke eines Elementarereigniſſes, dem nichts widerſteht, auftreten. Endlich wird der maleriſchen Auffaſſung ein noch gröſserer Spielraum als in den früheren Sculpturen gegönnt, dieſelbe ſelbſt in dem techniſchen Theile des Werkes kundgegeben.

* * *

Wer an die Statuen des Giuliano und Lorenzo di Medici mit der Erwartung herantritt, ihre leibhaftigen Bildniſſe zu ſchauen, erfährt eine arge Täuſchung. Wie Michelangelo's Phantaſie ſich ſtumpf verhält gegen die Reize der landſchaftlichen Natur und das landſchaftliche Bild weder in ſeinen Zeichnungen noch in ſeinen Gedichten eine Rolle ſpielt, ebenſo ſpröde zeigt ſich der Künſtler gegenüber den Porträtdarſtellungen. Im Porträt erſcheinen die mannigfachen Empfindungen ausgeglichen und die Züge nicht auf einen einzigen Ausdruck hin geſpannt; die herrſchende Leidenſchaft ruht im Hintergrunde, durchbricht nicht gewaltthätig und heftig die gewohnte Haltung, der Character ſpitzt ſich nicht zu einer beſtimmten Handlung ſcharf zu, ſondern offenbart ſich erſt noch als Fähigkeit und Anlage. Um dieſes alles kunſtreich zu verkörpern, bedurfte es Eigenſchaften, welche Michelangelo's Weſen fremd waren. Das Leben auch in ſeinen feinſten Aeuſserungen zu belauſchen, die kleinen Zufälligkeiten der Natur zu beachten,

fagte ihm weniger zu, als Geftalten zu fchaffen, deren Leiber fich die innere Empfindung und Stimmung vollftändig unterworfen hat. So ging er auch bei der Bildung der Statuen Lorenzo's und Giuliano's zu Werke. Er forfchte nicht nach dem Ausfehen des »verfchlagenen« Lorenzo und des »freigebigen, gutherzigen« Giuliano und fah auch von aller Coftümtreue ab. Für ihn lebten nur zwei »Capitani«, zwei Feldherren, in welchen fich die beiden Hauptfeiten einer Heldennatur wiederfpiegeln: das Sichverfenken in die innerften Gedankenkreife, um die richtigen Pläne zu faffen und das tapfere Hinausgreifen in die äufsere Welt, um jene fiegreich durchzuführen. Die Porträtbilder verwandelte Michelangelo's Phantafie in Symbole felbftvergeffener Vertiefung in grofse Entwürfe und ftolzer Thatkraft. Bereits Vafari hob die wirkfamen Gegenfätze in der Schilderung der beiden Herzoge hervor und pries den »ftolzen« Giuliano und den »gedankenvollen« Lorenzo, das Bild des ruhigen Verftandes. Diefe Gegenfätze erinnern an das bekannte Feldherrnwort: »Erft wäg's, dann wag's«, ergänzen fich und verkörpern zufammengenommen das Wefen eines wahren Heerführers in vollendeter Weife.

Giuliano ift als General der Kirche mit dem Commandoftabe in der Hand abgebildet: doch fchenkt er dem Abzeichen feiner Würde keine fonderliche Beachtung. Läffig hält er den Stab quer über den Knieen. Der Kopf, fcharf zur Seite gewendet, fo dafs er dem Befchauer nur im Profile fichtbar ift, weift darauf hin, dafs Giuliano's Aufmerkfamkeit gefpannt nach Aufsen fich richtet. Mit gemeffener Ruhe und ftolzer Zuverficht lenkt Giuliano den Blick in die Ferne, als wollte er den reichen Befitz, über welchen er gebietet, mit dem Auge umfaffen. Thatkraft fpricht aus den Zügen des römifch gefchnittenen Antlitzes, aus der niedrigen, aber gewölbten Stirne, der mächtigen Nafe und den ftarken Lippen. Auch der bewegliche, faft übermäfsig lange Hals und der muskelkräftige Körper drücken die Energie des Mannes, der jetzt ftill fitzt, aber, wie die an den Mofes erinnernde Stellung der Beine — das eine vorgeftreckt, das andere ftark zurückgebogen — andeutet, im nächften Augenblicke, wenn es Noth thäte, emporfchnellen würde.

In deutlichem Gegenfatze zu Giuliano erfcheint Lorenzo, der Herzog von Urbino gefchildert, fo dafs man wohl muthmafsen darf, der Künftler habe auf diefen Contraft die Wirkung der Statue wefentlich gebaut. Während Giuliano barhaupt dargeftellt wird und fein Kopf in das hellfte Licht gefetzt, deckt Lorenzo's Haupt ein wuchtiger, mit einer Löwenhaut überzogener Helm, welcher das Geficht in tiefen Schatten hüllt. Die Augen, weit geöffnet, ftarren, ohne auf einen beftimmten Gegenftand gerichtet zu fein, der Kopf ift nach vorn gefenkt, der eine Arm hängt herab, fo dafs die Hand mit ihrer äufseren Fläche an den Schenkel fich anlehnt, der andere ein um den Hals gefchlungenes Tuch faffend, ftützt gleichzeitig das Kinn. In diefer ganzen Haltung, im Spiel einzelner Finger, die wie unbewufst bewegt werden, in der Kreuzung der Beine fpricht fich die Stimmung des Helden, die Abkehr von der Aufsenwelt, die Verfunkenheit in fchwere Gedanken fo ergreifend wahr aus, dafs die Statue wie kein anderes Werk Michelangelo's volksthümlich wurde und geradezu den Beinamen: der Gedankenvolle — il penfiero — empfing.

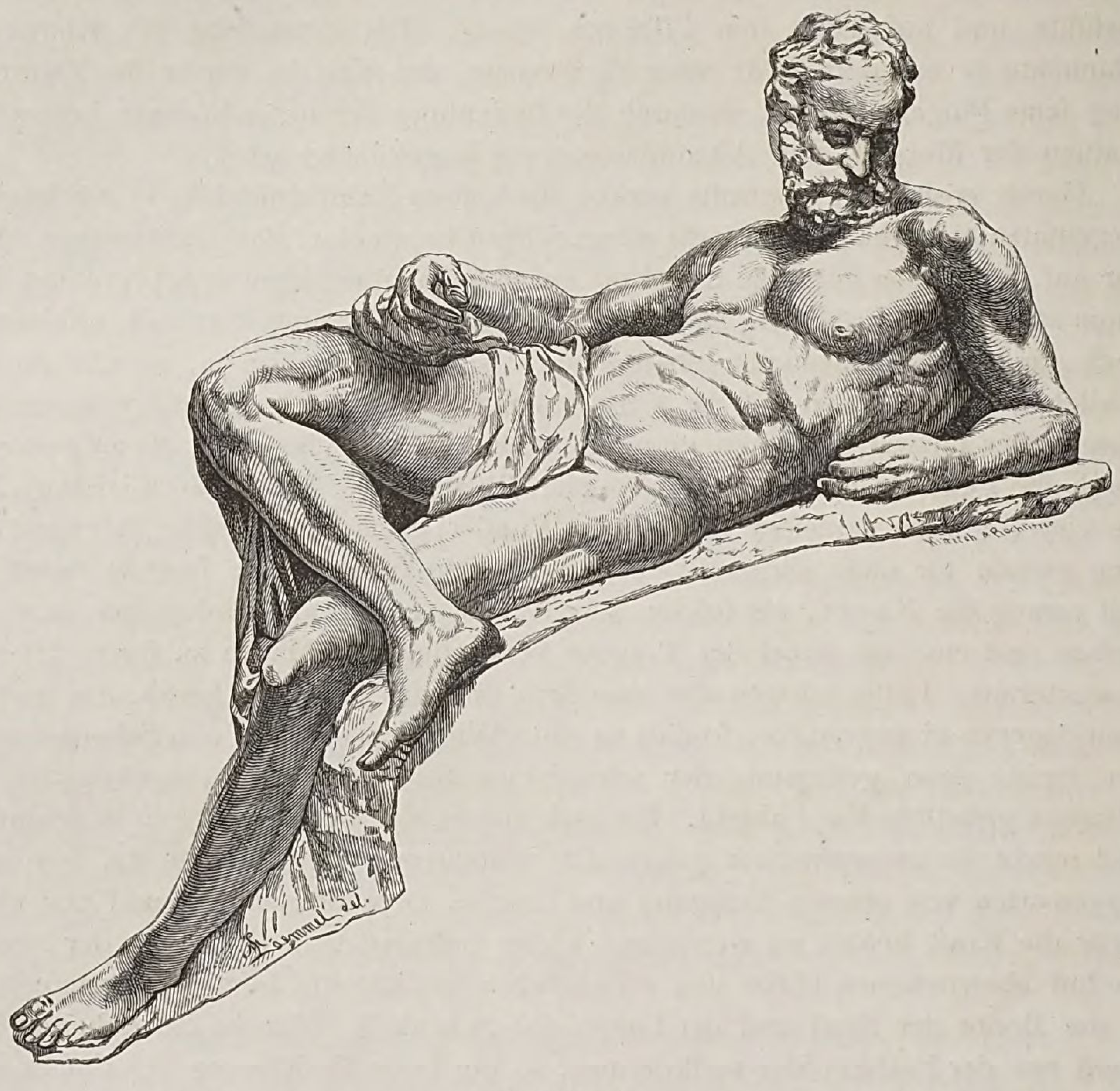
Die genaue Betrachtung der Marmorgeftalt entlockt nicht allein das Lob

eines feinſten pſychologiſchen Scharfblickes, ſondern lehrt auch die Gewandtheit des Künſtlers, wie er ſich aus äuſseren Schwierigkeiten rettete, bewundern. Er konnte den linken Arm, welcher den Kopf ſtützt, nicht unmittelbar auf dem Knie aufruhen laſſen; dazu war das letztere zu tief geſtellt. Da half er ſich denn ſo, daſs er den Zwiſchenraum zwiſchen Knie und Arm durch ein kleines Käſtchen ausfüllte und auf dieſes den Ellbogen lehnte. Die Schauſeite des Käſtchens ſchmückte er mit dem Bilde einer Fledermaus, des Vogels, der in der Dämmerung ſeine Flügel entfaltet, wodurch die Bedeutung der unter Lorenzo lagernden Statuen der Morgen- und Abenddämmerung angekündigt wird.

Durch groſsartige Contraſte wirken die beiden Heldenbildniſſe; in mächtigem Gegenſatze bewegen ſich auch die allegoriſchen Figuren auf dem Sarkophage. Wer nur auf die Namen hört, die Geſtalten nur aus Nachbildungen kennt, erwehrt ſich kaum eines leiſen Fröſtelns. Dieſe Verkörperungen einzelner Zeittheile erſcheinen doch gar zu fadenſcheinigen Inhaltes und von dürftigem Leben, ebenſo die angeblichen Anſpielungen auf die Vergänglichkeit des Daſeins ziemlich trockener Natur. Der unzweifelhaft geringe poetiſche Ertrag wird aber mehr als aufgewogen durch die gewaltigen Formen, in welche die plaſtiſche Phantaſie Michelangelo's die vier Geſtalten gekleidet hat. Kein Wunder, daſs ſich Künſtler Jahrhunderte lang gerade für dieſe allegoriſchen Figuren begeiſterten. Die höchſte Berühmtheit errang die Nacht, als ſolche durch die Eule und die Mohnköpfe zu ihren Füſsen und eine das Spiel der Träume verſinnlichende Maske zu ihrem Haupte characteriſirt. Läſſig hängen der eine Arm und das eine Bein herab, das andere Bein dagegen iſt angezogen, ſo daſs es einen Winkel bildet; auf den Schenkel wird der rechte Arm geſtemmt, der wieder eine Stütze für den vorgebeugten, in Schatten geſtellten Kopf abgibt. Ein bleierner Schlaf hält ihre Augen verſchloſſen und macht ſie unempfindlich gegen die unbequeme Lage, welche ſie, hin- und hergeworfen von innerer Erregung und Unruhe, angenommen hat und nun nicht mehr die Kraft beſitzt, zu wechſeln. Vieles befremdet an der Statue der Nacht: die faſt übertriebenen Maſse und willkürlichen Verhältniſſe, bemerkbar namentlich in der Breite der Bruſt und der Länge des Schenkels. Manche Schönheiten begreift nur der Fachkünſtler vollkommen, ſo die feine Modellirung des Fuſses, der Knöchel und Gelenke, die virtuoſe Behandlung der Hautflächen. Alle aber, gleichviel ob Laien, ob Kunſtgenoſſen, ergreift die volle Wahrheit, mit welcher geheimniſsvoll ſchwere und dumpfe Stimmungen der Seele geſchildert werden, vor allem wird die niemals wieder erreichte Kraft des Künſtlers angeſtaunt, welche rieſige Naturformen bändigt und ſie für den Ausdruck ſelbſt tief innerlichen Lebens empfänglich ſchafft.

Gegenüber der Nacht auf der anderen Schrägſeite des Sarkophages hat ſich der Tag gelagert. Auf den linken unter den Rücken geſchobenen Arm geſtützt, wendet er den Kopf über die Achſel dem Beſchauer zu, ſo daſs der untere Theil des Geſichtes verdeckt bleibt. Den rechten Arm hat der Tag über die Bruſt gelegt, das eine Bein über das andere geſchlagen. In ſeltſamer Weiſe erſcheinen die Glieder gedreht und die Stellung gewunden. Gewiſs aber aus wohlerwogenen Gründen. Michelangelo gewann dadurch eine Fülle wirkungsvoller plaſtiſcher Anſichten. Wir gewahren zu gleicher Zeit Geſicht und Schultern,

Rücken und Unterleib, die Aufsen- und Innenfeite der Schenkel. Doch nicht genug daran, dafs Michelangelo in dem »Tage« feinen plaftifchen Trieben freien Lauf laffen, und fein Ideal einer Herculesfigur verkörpern konnte: er entdeckte auch in diefer Verfchränkung der Glieder und in diefer Gewaltfamkeit der Bewegung

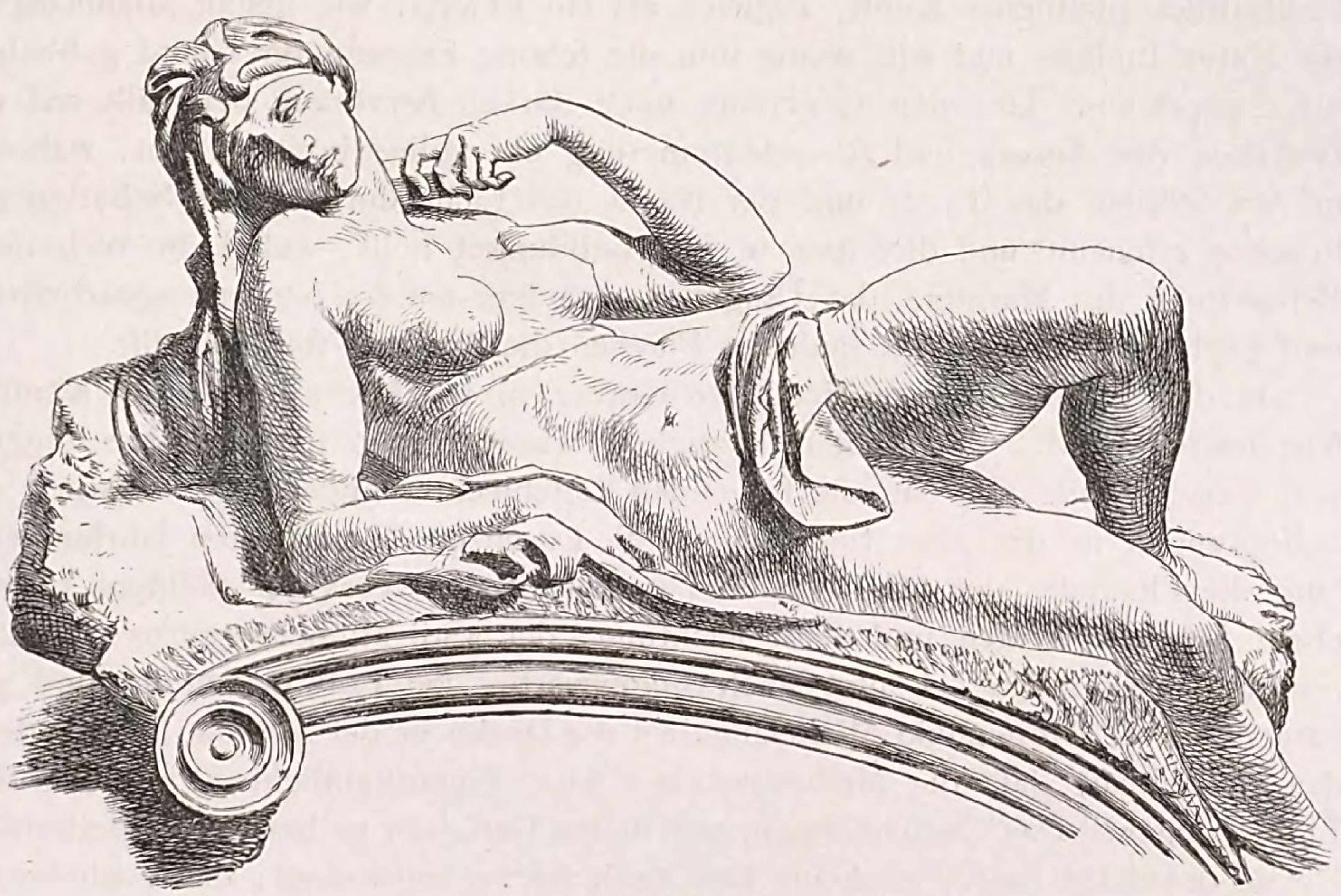


Der Abend.
Vom Denkmal des Lorenzo de' Medici.

die rechten Mittel, die innere Stimmung auszudrücken. Aehnlich wie die Nacht wurde auch der Tag von peinlichen Empfindungen gequält, von herbem Schmerze zerriffen. Mühfelig hebt er erwachend das Haupt, langfam befreit er die Glieder von dem Drucke, der fchwer auf ihnen laftet. Die Glieder gehorchen noch nicht einem einheitlichen Willen und beharren in der Lage, in welche fie verfetzt waren, als fich das dumpfe Bewufstfein wieder regte. So tritt der Tag als das vollkommene Ebenbild der Figur der Nacht auf und fchliefst fich mit diefer zu einem feften Ganzen zufammen. Der Ausdruck des Tages wäre noch klarer, wenn Michelangelo den Kopf der Figur vollendet hätte. Es fehlen die Nafenlöcher; das Kinn, der Mund find kaum modellirt, die Augen durch zwei Löcher angedeutet. Welcher Triumpf für Michelangelo's plaftifche Kunft, dafs die Mei-

nung auftauchen konnte, er habe abſichtlich den Kopf unvollendet gelaſſen, weil die Wirkung deſſelben nicht mehr erhöht werden konnte! Jedenfalls ſpricht bereits die Bewegung des Leibes die Grundſtimmung ſcharf und deutlich aus.

Weniger ſchroff und leidenſchaftlich erſcheint der Charakter der beiden Figuren, welche das Grabmal Lorenzo's begleiten. Die Aurora ſtützt ſich mit der Rechten auf ihr Lager und ſtemmt die Schulter in die Höhe; mit der linken Hand greift ſie rückwärts nach dem Schleier, der vom Haupte herabfällt. Das eine Bein fällt frei herab, das andere iſt in die Höhe gezogen und lehnt mit dem Fuſse auf dem Rande des Sarges. In verwandter Stellung bildete ebenſo der Künſtler die Abenddämmerung. Ruhig lagert der »crepuscolo«, ein Bruder des Tages, gleich mächtig von Gliedern und gewaltig an Gröſse. Der linke gekrümmte Arm hilft den Körper ſtützen, der andere gleitet den Leib ent-



Der Morgen.
Vom Denkmal des Lorenzo de' Medici.

lang und liegt mit der Hand auf dem Schenkel auf, das rechte Bein iſt über das linke herüber gezogen, der Kopf wie bei dem »Tage« unvollendet, nach vorn gewendet und nach unten geneigt. Schmerz und Trauer ſpricht aus beiden Geſtalten, doch fehlt der innere Aufruhr, die Verzweiflung und der Zorn, welcher dem Ausdrucke der Nacht und des Tages beigemiſcht wurde. Beſonders die Züge der Aurora athmen ſtille Wehmuth. Wie zur leiſen Klage öffnet ſie den Mund; der Blick der Augen, die gefurchte Stirn verrathen die herbe Stimmung. Sie wühlt aber nicht in ihrem Schmerze, erſcheint nicht in denſelben verſunken, in finſterer Abſperrung von der Auſsenwelt beharrend; ſie wendet ſich vielmehr derſelben zu, geradeſo wie der »crepuscolo« in ſcharfem Gegenſatze zum Tage, der unwillig und verächtlich blickt, dem Beſchauer das Antlitz zukehrt, als wollte

er deffen Theilnahme gewinnen. Den Gegenfatz zu den allegorifchen Figuren am Denkmale Giuliano's offenbaren auch die Bewegungen, die Formen und Linien Aurora's und die Abenddämmerung. Keine gewaltfame Verfchränkung der Glieder, hervorgerufen durch die innere Unruhe, welche den Leib hin und her gewälzt hat, keine harte Bewegung, nur dann auszuhalten, wenn die Erregung der Seele unempfindlich gemacht hat gegen die Anftrengungen des Körpers. Hier fliefsen die Linien leichter, ungezwungener zeigt fich die Bewegung, mafsvoller die Wucht der Formen. Die Vergleichung der beiden männlichen Figuren überzeugt, dafs der Contraft nicht zufällig entftanden, fondern mit Abficht betont fei. Auch die Aurora geftaltete Michelangelo viel jugendfrifcher als die Nacht und fchenkte ihr felbft einzelne anmuthige Reize. Die Modellirung der linken Hand, befonders des Gelenkes, fowie der Beine wird mit Recht als ein Meifterftück plaftifcher Kunft, zugleich als ein Beweis, wie genau Michelangelo die Natur ftudirte und wie wenig ihm die fchöne Frauennatur fremd geblieben war, gepriefen. Um den Gegenfatz noch ftärker hervorzuheben fällt auf die Geftalten der Aurora und Abenddämmerung ein volles breites Licht, während in den Statuen des Tages und der Nacht das Licht durch ftarke Schatten gebrochen erfcheint und diefelben in ein Halbdunkel hüllt, wobei die technifche Behandlung des Marmors, das Umgeben einzelner auf das feinfte ausgearbeiteter und geglätteter Stellen mit rauheren Flächen die Wirkung fteigern hilft.

In den Statuen der mediceifchen Gräber fprach Michelangelo als Künftler fein letztes Wort. Von feiner Thätigkeit wurden noch fpätere Jahre zeugen, fein Vermächtnifs aber an die folgenden Gefchlechter bildeten in Wahrheit die Schöpfungen in der alten Sakriftei von S. Lorenzo. Sie erfüllten Jahrhunderte lang die Phantafie der Bildhauer und galten als das Werk des Meifters, in welchem fich fein Wefen und feine Richtung, der »Stil Michelangelo's« am glänzendften verkörperte. Lautet auch gegenwärtig das Lob mafsvoller und gilt namentlich als Höhepunkt Michelangelo's die Decke in der Sixtina, fo trifft doch das Urtheil zu, dafs die Mediceergräber feine Eigenthümlichkeit im fchärfften Lichte zeigen. Das Zwifchenreich, mit deffen Geftalten er bereits die Sixtinifche Decke bevölkert hatte, erfcheint hier noch ftärker entwickelt; die Vorliebe für gewaltige, riefige Formen noch fchrankenlofer, der Drang noch ungeftümer, die wuchtigen Leiber in heifsen Empfindungen erglühen zu laffen. Unerwartet, ja befremdend tritt diefe Verbindung eines mächtigen Formengerüftes mit tief innerlichen, oft dumpfen Lebensregungen, diefe Verwickelung des plaftifchen Charakters und Betonung des fubjektiven Elementes auf. Sie umgeben die Geftalten mit einem geheimnifsvollen Schleier und wecken im Befchauer die Luft zu willkürlichen Deutungen. Weil das Verftändnifs des zufammengefetzten Inhaltes dunkel war, die äufseren Formen gewaltig prankten, wurde das Auge nur zu leicht verleitet, die letzteren ausfchliefslich zu bewundern und an ihren felbftändigen Werth zu glauben: Bewegungen ohne zureichenden Grund darzuftellen, hielten die folgenden Gefchlechter für das rechte Ideal plaftifcher Kunft. Diefen verhängnifsvollen Zauber wirkten die Mediceergräber.

XIV.

Michelangelo's Rückkehr nach Rom.

Michelangelo ſtand an der Schwelle des Greiſenalters, als er im Herbſte 1534 nach Rom überſiedelte, um hier fortan bis zu ſeinem Tode auszuharren. Doch fehlte nicht viel, daſs er kaum angekommen, ſchon wieder die Flucht ergriffen hätte. Bei dem Wechſel des Wohnſitzes hatte Michelangelo den endlichen Abſchluſs des Juliusdenkmales vorzugsweiſe vor Augen. Dieſes lag aber nicht in den Wünſchen des neuen Papſtes, Paul III. aus dem Hauſe Farneſe, welcher am 12. Oktober 1534 auf Clemens VII. folgte und, der letzte der Päpſte, eine humaniſtiſche Bildung beſaſs. Sein Ehrgeiz und ſeine Kunſtliebe waren auf eine lange Probe geſtellt worden. Er klagte, Clemens VII. habe ihn um zehn Jahre des Pontificates gebracht, denn ſchon nach dem Tode Leo's X. galt er als Papſtcandidat. Sollte er durch das Andenken Julius II. auch um den Ruhm gebracht werden, den gröſsten Künſtler Italiens würdig zu beſchäftigen? Paul III. wollte von Michelangelo's Vorhaben nichts wiſſen und drang auf die Ausführung eines anderen Planes, welcher auch ihm perſönliche Ehren verſchaffen würde, nämlich auf die Vollendung der Malerei in der Sixtina. »Wo iſt der Vertrag? Ich will ihn zerreiſsen!« antwortete er dem auf ſeine Verpflichtungen hinweiſenden Künſtler. »Dreiſsig Jahre ſind es, daſs ich den Wunſch habe, dich zu beſchäftigen und nun, da ich Papſt bin, ſoll ich mir denſelben nicht gönnen?« Der Papſt ſuchte den Künſtler — eine unerhörte Gunſtbezeugung — mit einem reichen Gefolge von Cardinälen in ſeiner Werkſtätte auf und beſichtigte den Carton, den Michelangelo bereits vom jüngſten Gerichte entworfen hatte, ſowie die für das Juliusdenkmal beſtimmten Statuen. Aus ſeiner Seele war das Urtheil des Cardinal Sigismondo Gonzaga geſprochen: »Die Statue des Moſes allein genüge ſchon, das Grabmal Julius II. zu ehren.« Michelangelo fürchtete neue Verwickelungen und hätte am liebſten durch eine Flucht aus Rom den Widerſtreit beſeitigt.

Condivi, deſſen Bericht wir dieſe kleinen Züge verdanken, erzählt weiter: »Als Michelangelo ſah, wie weit er getrieben war, war er nahe daran, Rom zu verlaſſen und auf das Genueſer Gebiet ſich zurückzuziehen, in eine Abtei des Biſchofes von Aleria, eines Günſtlinges Julius II. und ſeines guten Freundes, um dort das Denkmal zu Ende zu bringen. Denn der Ort lag nahe bei Carrara und

geftattete eine bequeme Verfrachtung des Marmors zu Waffer. Eine Zeit lang dachte er auch daran, nach Urbino zu gehen, wo er fchon früher fich niederzulaffen die Abficht gehegt, einen ruhigen Ort, wo er um des Andenkens an Julius willen hoffte, gern gefehen zu werden. Er hatte bereits vor einigen Monaten einen feiner Leute dahin gefendet.« Schliefslich fiegte doch der Wille des Papftes, nachdem derfelbe vom Herzog von Urbino einen weiteren Auffchub der Arbeit am Denkmale erwirkt hatte. Um den letzteren zu befänftigen, entwarf Michelangelo wahrfcheinlich auch das Modell zu einem prachtvollen Salzgefäfse, mit Masken und Kränzen als Schmuck, Thierklauen als Henkel und einer Rundfigur auf dem Deckel, welche in Silber getrieben werden follte. So ging denn Michelangelo an das Werk, das ihn in weiten Kreifen noch berühmter machte als die Deckenbilder und unendliches Lob in alten und neuen Zeiten dem Künftler eintrug, gleichfalls nur gezwungen.

Trotz dem anfänglichen Widerwillen aber vollendete er das jüngfte Gericht, während fo viele andere aus freiem Antriebe und mit Begeifterung begonnene Arbeiten im halbfertigen Zuftande blieben. Wie rafch Michelangelo, nachdem die Entfcheidung gefallen war, das Riefenbild förderte, fagen uns mehrere Urkunden.

Am 15. April 1535 empfing der Baumeifter der Engelsburg Perino del Capitano aus Florenz die Summe von 25 Ducaten für das Gerüfte ausgezahlt, welches er in der Sixtina, »wo der Maler Michelangelo malt«, aufgefchlagen hatte. Das päpftliche Breve vom 1. September 1535, welches Michelangelo zum oberften Architekten, Bildhauer und Maler des apoftolifchen Palaftes ernennt und ihm an Stelle des Gehaltes die Einkünfte des Flufszolles bei Piacenza — auf 600 Goldgulden bemeffen — anweift, erwähnt das Bild des jüngften Gerichts als bereits begonnen. Es fcheint übrigens, dafs anfangs die Abficht waltete, die Ausführung des Cartons in Farben anderen Händen anzuvertrauen. Sebaftian del Piombo hoffte jetzt zu erreichen, was ihm unmittelbar nach Raffaels Tode, als es fich um die Ausmalung des Conftantinfaales handelte, nicht gelungen war: als Michelangelo's Mitarbeiter aufzutreten. Er begann den Mauergrund für die Aufnahme von Oelfarben vorzubereiten, für deren Anwendung in Wandgemälden er bekanntlich fchwärmte. Michelangelo wollte aber weder von der Neuerung noch von Sebaftians Genoffenfchaft etwas wiffen, entfchied fich für das alte ehrliche Fresko und die eigenhändige Arbeit. Es war bei diefer Gelegenheit, dafs Michelangelo das harte Wort gebrauchte: die Oelmalerei fei eigentlich eine Weiberfache, gut für bequeme und faule Leute, ein Ausfpruch, deffen Bedeutung nachmals arg übertrieben wurde. Er wollte nicht die Oelmalerei an und für fich verdammen, fondern nur ihr Eindrängen in die Kreife der Freskomalerei tadeln, die allerdings eine hohe Sicherheit des Auges und Fertigkeit der Hand erfordert, da die Wirkung der Farbentöne gleich bei dem erften Auftrage getroffen werden mufs und ein öfteres Uebermalen der Flächen, ein fpäteres Nachbeffern und Nachfeilen Schwierigkeiten unterworfen ift.

* * *

Die Altarwand in der Sixtina, welche das jüngfte Gericht aufnehmen follte, war bereits mit Fresken gefchmückt. Diefe mufsten nun dem neuen Werke weichen, nicht allein die drei von Perugino gemalten Felder, die Himmelfahrt Mariä, die Geburt Chrifti und die Findung Mofis darftellend, fondern auch zwei Lunettenbilder, welche Michelangelo felbft vor mehr als zwanzig Jahren hier gefchaffen hatte. Michelangelo führte vor der alten Mauer eine dünne Ziegelwand auf, gab ihr nach oben eine leichte Neigung, damit der Staub nicht an ihr haften bleibe und begann dem hohen Alter und der mühfeligen Arbeit zum Trotze rüftig das Werk. Nach acht Jahren war daffelbe, wenn wir Vafari's Worten Glauben fchenken, vollendet. Am Weihnachtstage 1541 enthüllte Michelangelo das Riefengemälde »zum Staunen Roms, ja der ganzen Welt«. Wenn auch Vafari diefe Angabe nicht mit aller Sicherheit äufsert — »credo io«, fügt er hinzu — fo dürfte er doch das Richtige getroffen haben, da Michelangelo im folgenden Jahre bereits mit einer neuen Arbeit, der Malerei in der Capella Paolina befchäftigt war.

Beinahe ein halbes Hundert Zeichnungen und Skizzen, mit der Feder, in Kreide oder in Röthel entworfen, alle auf das jüngfte Gericht bezüglich, hat fich erhalten. Vergebens fuchen wir aber aus denfelben die Entwickelungsgefchichte des Werkes herauszulefen und welche Wandlungen die Compofition erfuhr, ehe fie die endgültige Form annahm, zu deuten. Es fcheint, dafs Michelangelo im Gegenfatze zu Raffael, der an vorbereitenden Entwürfen fich nie genug that, immer wieder änderte und befferte, die einzelnen Geftalten und Gruppen viel rafcher in feiner Phantafie zum Abfchlufs brachte und feltener zu einem Umwerfen der urfprünglichen Gedanken Anlafs fand. Die Skizzen zum jüngften Gerichte zeigen kaum nennenswerthe Unterfchiede mit der Ausführung verglichen. Freilich ift die Zahl der eigenhändigen Zeichnungen nicht grofs. Die meiften derfelben, darunter auch manche, die durch hohe Vollendung das Auge feffeln, erweifen fich als Studien jüngerer Künftler nach dem — verlorenen — Carton oder nach der Freske. Daher ftammt die häufige Wiederholung derfelben Zeichnung in den verfchiedenen Sammlungen.

Diefe zahlreichen Studien und Nachbildungen liefern den beften Beweis von der Begeifterung, welche das jüngfte Gericht in Künftlerkreifen weckte. Um fo trauriger überrafcht das äufsere Schickfal des Werkes. Noch bei Lebzeiten Michelangelo's wurde es durch pietätslofe Hände gefchädigt und verdorben. Den Anftofs dazu gaben kirchlich gefinnte Männer, welche durch die vielen nackten Geftalten die Ehrbarkeit, in einem geweihten Raume doppelt fchicklich, verletzt wähnten. Während der Arbeit hatte bereits der päpftliche Ceremonienmeifter Biagio da Cefena herben Tadel darüber geäufsert, die Kapelle mit einer Badeftube und Kneipe verglichen. Nach Vafari's Erzählung übte Michelangelo eine rechte Künftlerrache, indem er den vorlauten Kritiker als Minos in die Hölle verfetzte.

Auf Biagio folgte wunderbarer Weife Pietro Aretino, der Verfaffer der Cortigiana und der Ragionamenti. Aretino hätte wohl felbft am lauteften gelacht, wenn man bei ihm moralifchen Eifer vorausfetzte. Er läfst uns auch nicht im mindeften über die Beweggründe feines Zornes im Unklaren. Bald nachdem

Michelangelo das jüngfte Gericht zu malen begonnen hatte, drängte fich auch Aretin, der es nicht ertrug, einen vornehmen oder bedeutenden Mann nicht zu kennen, an ihn heran und lieferte ihm ein vollftändiges Programm zu dem Gemälde, reich an rhetorifchen Wendungen, aber mit malerifchen Zügen gar dürftig ausgeftattet. Michelangelo war von der grofsen perfönlichen Geltung Aretino's gewifs unterrichtet; auch liefs er es fernftehenden gegenüber niemals an gewinnender Höflichkeit fehlen. Er antwortete daher in liebenswürdiger Weife, wie fehr er bedauere, Aretino's Phantafiebild nicht mehr für fein Werk benützen zu können. »Daffelbe ift der Art, dafs wenn Ihr am Tage des Gerichtes felbft gegenwärtig gewefen wäret, Ihr es nicht beffer hättet zeichnen können.«

Aretino als praktifcher Schmarotzer liefs fich aber mit lobenden Worten nicht abfpeifen, er wünfchte klingenden Dank oder doch einen folchen, der fich leicht in klingende Münze umfetzen liefs, alfo von grofsen Künftlern Werke ihrer Hand. »Wefshalb, frug er Michelangelo, lohnet Ihr nicht meine Ergebenheit mit einer Reliquie von jenen Blättern, auf die Ihr nur einen geringen Werth legt. Wahrlich, ich würde zwei Striche, die Ihr mit Kohle auf ein Papier gezeichnet, höher fchätzen, als alle Becher und Ketten, die mir jemals von einem Fürften verehrt worden find.« So lange Aretino ein Gefchenk erwartete, ftrömt begeiftertes Lob auf den »göttlichen« Michelangelo und auf das jüngfte Gericht aus feinen Briefen. Als aber daffelbe (1545) anlangt, wie es fcheint, eine einfache Zeichnung, und unter den Erwartungen bleibt, auch weitere Gefchenke von Michelangelo nicht mehr in Ausficht ftehen, verwandelt er fich mit naiver Unverfchämtheit in den frommen fittlich verletzten Mann und donnert gegen die unanftändige Nacktheit in Michelangelo's Werke: »Ich als Chrift, fchrieb er dem Künftler, fchäme mich der Freiheiten, die Ihr Euch erlaubt habt bei der Schilderung eines Gegenftandes, welcher den Mittelpunkt unferes wahren Glaubens bildet und diefes über dem erften Altare Jefu, in der vornehmften Kapelle der Welt, wo die Cardinäle, die ehrwürdigen Priefter, der Statthalter Chrifti des Erlöfers Leib, fein Fleifch und Blut anbeten. Selbft die Heiden, wenn fie, ich will gar nicht reden von der bekleideten Diana, die nackte Venus meifselten, liefsen diefe mit der Hand ihre Blöfse zudecken. Ihr aber malt Engel und Heilige, diefe ohne alle menfchliche Ehrbarkeit, jene jedes himmlifchen Schmuckes beraubt. In ein wollüftiges Bad und nicht auf einen erhabenen Kirchenchor gehört Euere Darftellung.« Nicht minder hart, wie in dem an Michelangelo gerichteten Briefe, urtheilt Aretino in einem Schreiben an den Kupferftecher Enea Vico aus Parma, der nach einer Zeichnung Bazzacco's das jüngfte Gericht ftechen wollte. Zu einem Skandal würde durch die vielen nackten Figuren das jüngfte Gericht herabgewürdigt, der Schöpfer felbft hätte fich aber dadurch den Lutheranern beigefellt. Diefe gehäffige Gefinnung hallt noch in dem bekannten Kunftgefpräche nach, welches Lodovico Dolce in Venedig 1557 unter Aretino's Einflufs und zur Verherrlichung Tizians fchrieb.

Die literarifchen Angriffe befafsen zunächft keine Kraft, das Werk Michelangelo's zu zerftören. Aber daffelbe erregte auch in mächtigen kirchlichen Kreifen Anftofs. Man darf fogar annehmen, dafs Aretino, der einen grofsen politifchen Scharfblick befafs, zu feiner Kritik durch die Ahnung eines ihm gün-

ſtigen Kirchenwindes ermuthigt wurde. Papſt Paul IV. aus dem Hauſe Caraffa, ein Hauptträger der katholiſchen Reſtauration, wollte das jüngſte Gericht herunterſchlagen laſſen und nur der Einſprache mehrerer Cardinäle und der Kunſtfreunde gelang es, das Gemälde vor gänzlicher Vernichtung zu retten. Vor dem Schickſale theilweiſer Uebermalung, um die anſtöſsigen Blöſsen zu verhüllen, konnte es nicht bewahrt werden. Daran war nicht zu denken, daſs Michelangelo ſelbſt und freiwillig ſein Werk verderbe. Als er von der Abſicht des Papſtes hörte, erwiderte er: Saget nur Seiner Heiligkeit: das ſei ein Kleines und leicht zu ändern; er möge nur die Welt ändern, die Bilder laſſen ſich ſchon leicht ändern. So übernahm denn Daniello Ricciarelli aus Volterra, welcher übrigens Michelangelo nahe ſtand und gewiſs ſo ſchonend als möglich verfuhr, die undankbare Aufgabe, den nackten Figuren Gewandſtücke umzuwerfen und zwei Figuren, die h. Catharina mit dem Rade und den h. Blaſius neben ihr ganz neu zu malen. Mehrere Jahre währte Daniello's Arbeit, welche unter Pius V. (1565—1572) von Girolamo da Fano vollendet wurde. Zum zweiten Male überging ein fremder Pinſel im vorigen Jahrhundert das jüngſte Gericht.

Durch dieſe wiederholten Uebermalungen, ſowie von dem Qualm, den ſeit drei Jahrhunderten Kerzen, Fackeln und Weihrauch während der Cultushandlungen emporſteigen lieſsen, wurde natürlich die urſprüngliche Farbenwirkung bis zur Unkenntlichkeit verändert. So manche für die Erkenntniſs von Michelangelo's künſtleriſchem Weſen wichtige Frage muſs ohne Antwort bleiben. Hielt Michelangelo an demſelben Syſtem der Malerei auch jetzt feſt, welches er vor nahezu einem Menſchenalter an der Decke der Sixtina erprobt hatte? dient die Farbe nur zur breiteren Modellirung der Geſtalten oder wird ihr eine ſelbſtändige Wirkung eingeräumt, gliedern ſich die groſsen Maſſen auch durch Gegenſätze des Colorits oder bleibt es bei einem allgemeinen Durchſchnittstone? Wir wiſſen nur, daſs urſprünglich das jüngſte Gericht viel klarer und leuchtender im Colorite war und errathen aus einzelnen beſſer erhaltenen Stellen, daſs die Färbung von unten nach oben an Helligkeit zunahm. Der ſtrenge kirchliche Sinn Pauls IV. hat uns nicht allein den künſtleriſchen Genuſs des Werkes verkümmert, ſondern auch auf das Urtheil ſelbſt der ſpäteſten Geſchlechter unwillkürlich Einfluſs geübt. Auch ſolche Stimmen, welche die Uebermalung des Werkes bedauern, den Spitznamen Daniello's da Volterra: der Hoſenmacher — brachettone — in der Ordnung finden, geben doch zu, daſs Michelangelo's Schilderung des jüngſten Gerichtes einen religiöſen Kern und eine chriſtliche Stimmung nicht offenbare. Ob dieſe Meinung ſich nicht in mildere Formen kleiden würde, wenn keine päpſtliche Verdammung vorhergegangen wäre?

* *
*

Der erſte Eindruck des jüngſten Gerichtes läſst uns in Michelangelo's Phantaſie den ſchweren Ernſt, das Erſchütternde und Furchtbare beinahe ausſchlieſslich herrſchend ſchauen. Wenn er dieſe Empfindungen auf ſein Werk übertrug, ſo drängte er demſelben aber keineswegs gewaltſam und willkürlich

rein fubjective Stimmungen auf, fondern durfte fich auf die Nöthigung durch die Natur des Gegenftandes berufen. So wie Michelangelo fafsten auch fromme Zeitgenoffen das jüngfte Gericht auf. »Von einer doppelten Ankunft Chrifti lefen wir in den heiligen Schriften,« heifst es in einem Briefe der Vittoria Colonna. »Das erfte Mal ift er voll füfser Milde und zeigt nur feine grofse Güte und Barmherzigkeit. Das zweite Mal aber kommt er gewappnet und offenbart feine Gerechtigkeit, feine Majeftät und Allmacht. Dann wird es keine Zeit geben für Barmherzigkeit und keinen Platz für Gnade.« Michelangelo's Anfchauung theilt auch die weltberühmte Sequenz des Thomas von Celano, welche den Tag des Gerichtes als den Tag des Zornes und des Schreckens befchreibt, an welchem nichts ungerächt bleiben und Chriftus in furchtbarer Majeftät erfcheinen wird. Michelangelo's Darftellung endlich fteht auf dem Boden der älteren künftlerifchen Ueberlieferung.

Die Entwickelungsgefchichte der Ideenkreife, welche von der mittelalterlichen Kunft verkörpert werden, weift darauf hin, dafs die Vorftellungen von den letzten Dingen und dem jüngften Tage die germanifchen Völker am mächtigften aufregten und am reichften befchäftigten. Eine fo frühe und fo lebendige Dichtung, wie wir fie im Muspilli befitzen, dürfte in der romanifchen Poefie vergebens gefucht werden. Und die im plaftifchen und malerifchen Schmucke nordifcher Kirchen fo häufige, beinahe regelmäfsige Wiederkehr der Bilder vom jüngften Gerichte kommt in Italien ebenfalls nicht in dem gleichen Mafse vor. Doch ift weder die religiöfe Bedeutung noch die künftlerifche Wirkung des Weltgerichtes den Italienern entgangen. Michelangelo als Maler des jüngften Gerichtes zählt gar viele Vorgänger. Um nur die wichtigften zu nennen, fo fei zuerft der Maler des elften Jahrhunderts erwähnt, welcher in der Kirche S. Angelo bei Capua an der Eingangswand das jüngfte Gericht und die Belohnung der Gerechten und die Beftrafung der Verdammten darftellte. Zweihundert Jahre fpäter fetzte Andrea Tafi im florentiner Baptifterium über dem Eingang zur Tribuna das jüngfte Gericht, Paradies und Hölle als Mofaikbild zufammen. Den Künftlern der pifaner Schule war der Gegenftand für die plaftifche Schilderung willkommen und fie fäumten nicht, ihn an Kanzeln und Faffaden wiederholt zu meifseln. Noch mehr entfprach die dramatifche Natur des Weltgerichtes den Neigungen des Kreifes, der fich um Giotto fammelte. Der Meifter felbft malte den Vorgang, die Schrecken deffelben durch phantaftifche Züge vermehrend, in der Scrovegnikapelle zu Padua; noch berühmtere Schilderungen des Gerichtes und feiner Folgen erblicken wir in der Kirche Sta. Maria novella in Florenz, von Orcagna's Hand und an der einen Wand im Pifaner Campofanto, welches Werk früher gleichfalls auf Orcagna zurückgeführt wurde. Dafs unter den Malern des fünfzehnten Jahrhunderts gerade Fra Giovanni Angelico wiederholt dem jüngften Gerichte feinen Pinfel widmete, möchte überrafchen, wenn nicht die Anfchauung der Bilder uns belehrte, dafs er auch hier feinem Namen und feiner Natur treu blieb und mit voller Freude und Liebe nur die Seligkeiten des Paradiefes verfinnlichte. Viel umfaffender in der Gliederung und mannigfaltiger im Ausdruck der Empfindungen erfcheint Fra Bartolomeo's Freske in Sta. Maria nuova und vollends der gewaltige Bilderkreis, welchen Luca Signorelli im Dome zu Orvieto

ſchuf, offenbart die gröſste Begabung des Künſtlers für das Leidenſchaftliche und dramatiſch Bewegte.

Wie ſtellte ſich Michelangelo zu dieſen Vorgängern? Möglich, daſs er mehrere der angeführten Werke geſehen hatte; mit voller Sicherheit kann es nur von dem Wandbilde im Campoſanto zu Piſa behauptet werden. Denn die Gruppe Chriſti und der Madonna ſtimmt in beiden Werken zu genau überein, als daſs der Zufall allein es bewirkt hätte. Den Ton des furchtbaren Schreckens nun ſtimmen auch die älteren Schilderungen an. Mit einer wahren Wolluſt werden gerade in den früheſten Bildern auf die Geſtalt Luzifers die Züge des Häſslichen und Grauſigen gehäuft und die Qualen der Verdammten breit ausgemalt. Die »tremenda dies iudicii«, bereits in altchriſtlichen Grabinſchriften mit Beben und Zagen angerufen, findet namentlich aber in der Piſaner Freske eine kräftige Schilderung. Zorn ſpricht aus der Bewegung und den Mienen Chriſti, die Engel mit den Werkzeugen des Leidens Chriſti in den Händen können nur als Mahner an die gerechte Rache aufgefaſst werden, der kauernde Engel endlich in der Mitte des Bildes, der mit dem Mantel den Mund verhüllt, verkörpert in ergreifender Weiſe die Schrecken über das furchtbare Strafgericht Gottes. Michelangelo's Werk weicht alſo nicht in der Grundſtimmung von den älteren Darſtellungen ab, deſto mehr aber unterſcheidet es ſich von denſelben in anderen Punkten.

Die künſtleriſche Ueberlieferung verleiht dem göttlichen Richter ein ſtattliches Apoſtelgefolge. Auf Wolkenſtühlen zu beiden Seiten Chriſti ſitzend vertreten ſie gleichſam den Chor der Tragödie. Symmetriſch an einander gereiht, nur leiſe bewegt bilden ſie einen wirkſamen Gegenſatz zu dem Getümmel der auferſtehenden Scharen. Michelangelo verzichtete auf dieſen Contraſt, lieſs die heftige Thätigkeit und die ſtürmiſche Leidenſchaft, welche die zum neuen Leben erweckten Leiber äuſsern, bis in die unmittelbare Nähe Chriſti ſich fortſetzen und betonte mehr die Kraft als die Mannigfaltigkeit der Stimmungen. Die älteren Darſtellungen trennen gewöhnlich das jüngſte Gericht von den Bildern der Hölle und des Paradieſes und führen uns ſowohl die gräſslichen Höllenſtrafen wie die etwas eintönige Seligkeit des paradieſiſchen Lebens abgeſondert vor Augen, höchſtens daſs die Engel als Vollſtrecker des göttlichen Willens die Gerechten von den Sündern ſcheiden und ſo das künftige Schickſal der Auferſtandenen andeuten. Michelangelo dagegen drängte alle Ereigniſſe, die unter dem Namen der letzten Dinge begriffen werden, auf eine Raumfläche zuſammen. Wir ſind Zeugen der Auferſtehung der Todten. Die Poſaunen der Engel wecken aber nicht allein zum Leben auf, ſondern rufen auch zum Gerichte. Wie das Gericht im Angeſicht der himmliſchen Heerſcharen ſich vollzieht, wie die Höllenmächte ihre Beute an ſich reiſsen, die Auserwählten durch himmliſche Kräfte emporgezogen werden, dieſes alles bildet den weiteren Inhalt des Gemäldes.

Kein Zweifel, daſs Michelangelo's Verfahren auf dem guten Rechte beruht, welches der ſchöpferiſche Künſtler dem überlieferten Stoffe gegenüber beſitzt, und daſs er dieſes Recht in glänzender Weiſe ausgeübt. An tiefſinnigen poetiſchen Geſtalten überragt Michelangelo's jüngſtes Gericht alle Malerwerke des Cinquecento. Und dennoch iſt es nicht unbedingt eine maleriſche Schöpfung zu nennen. Denn die Ausdrucksmittel entlehnt der Meiſter ausſchlieſslich der

plaſtiſchen Phantaſie. Bereits die Nacktheit der Geſtalten bedingte das ſtärkere Hervorheben der Leiber und lieſs die Bedeutung der Köpfe und die Sammlung des charakteriſchen Ausdruckes in den letzteren etwas zurücktreten. Schon durch die Bewegung wird der Antheil der einzelnen Perſonen an der Handlung und ihre Stimmung verſtändlich, wozu erſt in zweiter Linie das feinere Mienenſpiel hinzutritt. Auf das Vorwalten des plaſtiſchen Sinnes weiſt auch die Auflöſung der Compoſition in lauter ſcharf betonte Einzelgruppen hin, welche um ſo mehr in die Augen fallen, als ſie in ſtrenger Symmetrie auf beiden Seiten des Bildes wiederkehren. Eine rein maleriſche Phantaſie hätte für leiſe Uebergänge von einer Gruppe zur anderen geſorgt und die Lücken durch Füllfiguren verhüllt. Wie weit die Rückſicht auf die rieſigen Maſse des Werkes dabei beſtimmend mitwirkte, ob die Erwägung, daſs bei der groſsen Entfernung vom Auge nur kräftige Umriſſe, entſchloſſene Bewegungen die Geſtalten und Gruppen deutlich machen, auf das Entfalten weſentlich plaſtiſcher Künſte Einfluſs übte, mag dahingeſtellt bleiben. Aber noch ein anderer Umſtand darf nicht überſehen werden.

Die Meinung, Michelangelo habe als alter Mann das Malen verlernt, nimmt wohl Niemand ernſt. Wer als erſte Probe ſeiner Kunſt die Decke in der Sixtina ſchaffen konnte, dem ſteckt die Meiſterſchaft unvertilgbar im Blute. Michelangelo hatte aber zwanzig Jahre lang mit Werken ſich beſchäftigt, welche nicht den geringſten dramatiſchen Inhalt beſaſsen und wo die einzelnen Geſtalten, von innerem Feuer durchglüht, in ſtürmiſchen Bewegungen ſich Luft machten. Dieſe Gewöhnung ſtreifte er nicht vollſtändig ab, als er das jüngſte Gericht entwarf, und gab auch hier den phyſiſchen Leidenſchaften den ſtärkſten Ausdruck. Daſs auf dieſe Weiſe ein fremdartiges Element in die Schilderung des jüngſten Gerichtes kam, muſs zugegeben werden. Der Gegenſtand iſt von der Renaiſſancekunſt nicht in gleichem Maſse abgeſchliffen worden, wie andere dem kirchlichen Boden entſtammende Kreiſe von Gedanken und Geſtalten, er lebt auch für uns weſentlich in der Faſſung, welche ihm das Mittelalter verliehen hat. Da hält es ſchwer, der künſtleriſchen Perſönlichkeit und ihrer Eigenart volles Recht zu gönnen, und erſcheint es begreiflich, daſs das Werk, überdieſs dem behaglichen Ueberblicke durch ſeine Gröſse entzogen, mehr bewundert als genoſſen wird. Erſt das bedächtige Studium deſſelben, Gruppe für Gruppe, enthüllt die ganze groſse Weisheit des Künſtlers und ſetzt uns in den Stand, hier eine viel reichere Mannigfaltigkeit der Stimmungen und Empfindungen zu belauſchen, als man nach raſcher überſichtlicher Betrachtung vermuthet.

* *
*

Den Mittelpunkt des Bildes nimmt Chriſtus, der Weltenrichter, ein, eine muskelkräftige, jugendliche Geſtalt, mit einem verhältniſsmäſsig kleinen Kopfe, wie dieſes auf ſpäteren antiken Sculpturen öfter beobachtet werden kann. Die Abweichung des Chriſtuskopfes von dem herkömmlichen Typus wird durch die Bartloſigkeit und die Haartracht verſtärkt und durch die ſcharfe Zuſpitzung des Charakters noch mehr hervorgehoben. Die rückhaltsloſe Hingabe an eine

Empfindung, das leidenſchaftliche Eingreifen in die Handlung überraſcht. Wir erwarten von einem Gotte vielmehr eine gemeſſene Hoheit und die Hinneigung zu erhabener Ruhe. Michelangelo aber geht ſeinen ſelbſtändigen Weg. Bei der Darſtellung ſitzender Figuren wählt der Meiſter gern den Augenblick, wo ſie, von einer plötzlichen inneren Erregung überwältigt, im Begriffe ſtehen ſich zu erheben. Dadurch kommt in die Lage ein überaus wirkungsvoller Zug unmittelbarer Lebendigkeit. Auf dieſes Lieblingsmotiv greift Michelangelo auch jetzt zurück. Chriſtus krümmt das eine Bein, ſchiebt es nach rückwärts und ſtützt ſich auf das andere leiſe vorgeſtreckte. In der nächſte Secunde wird er aufrecht ſtehen und das Urtheil ſprechen, deſſen furchtbaren Inhalt uns ſeine Mienen, ſeine drohend erhobene Rechte und auch die Geberde der zunächſt ſitzenden Madonna offenbaren. Maria war gewiſs ſchon urſprünglich im Gegenſatz zu den übrigen Geſtalten bekleidet geſchildert. Dicht an Chriſtus ſich anſchmiegend, unter ſeinem Arme gleichſam Schutz ſuchend, greift die Madonna gleichzeitig nach dem Schleier, um das Antlitz zu verhüllen, und wendet den Kopf von Chriſtus weg, vor deſſen Zorn ſie zurückbebt.

Von groſsem Intereſſe iſt der Vergleich mit der piſaner Freske aus dem 14. Jahrhundert, deren Kenntniſs bei Michelangelo vorausgeſetzt werden darf. Die Haltung Chriſti erſcheint nahe verwandt. Auch der alte Meiſter läſst Chriſtum die Linke auf die Bruſt legen und die Rechte erheben. Aber nur dieſe droht, beide Hände dagegen weiſen Wundmale auf. Michelangelo ſah wohl in dieſer doppelten Action eine Schwächung der dramatiſchen Wirkung und gab daher in der Rechten wie in der Linken nur der einen Regung des Zornes und der Abwehr Ausdruck. Aehnlich verfuhr er mit der Madonna. Auf der piſaner Freske nimmt ſie neben Chriſtus eine gleichberechtigte Stellung ein, bildet mit ihrem Sohne gleichſam den Mittelpunkt der Darſtellung. Michelangelo ordnet ſie äuſserlich und innerlich dem Weltenrichter unter. Wenn auch die nächſte an Chriſtus, ſondert ſich Maria nicht weſentlich von der übrigen Gefolgſchaft ab und empfängt wie dieſe den Anſtoſs zur Haltung und Stimmung ausſchlieſslich von Chriſtus, deſſen Geſtalt und deſſen Willen die ganze Scene beherrſchen.

Aus dem Kreiſe, der Chriſtum unmittelbar einſchlieſst, heben ſich nun im Vordergrunde beſonders zu ſeinen Füſsen einzelne Geſtalten in ſtärkſter Individualiſirung ab: vor allen der h. Laurentius mit dem Roſte und der h. Bartholomaeus, welcher mit der einen Hand das Meſſer dem Richter zeigt, mit der anderen die ihm abgezogene Haut vorhält. Sie drücken denſelben Gedanken aus, welchen die Engel in den beiden Halbkreiſen oben verkörpern. Das Kreuz, die Säule der Geiſselung, die Dornenkrone, die Lanze und die Nägel werden von ihnen herbeigeſchleppt, die Werkzeuge des Leidens Chriſti, gleichzeitig aber die ſtummen Ankläger der Verdammten, welche jetzt ihr Urtheil empfangen. Und ſo rufen denn auch die Marterwerkzeuge, welche die einzelnen Heiligen vorweiſen, zur Rache auf und rechtfertigen das ſtrenge Gericht. Mit gutem Grunde hat daher Michelangelo dieſe Zeugen der Schuld nicht über den ganzen Himmelsraum vertheilt. Auſser in der Nähe des Richters, haben ſie nur noch auf der Seite, wo die Verdammten in die Hölle herabgezogen werden, Platz gefunden. Hier halten der h. Sebaſtian, die h. Catharina, der h. Blaſius, der Apoſtel Simon und andere

Heilige ihren Peinigern die Pfeile, das Rad, die Hechel, die Säge, das Kreuz als Waffen entgegen. Auf der anderen Seite, wo die Seligen zum Himmel emporſteigen, fehlen die Märtyrer, obſchon Michelangelo ſonſt auf die Symmetrie groſses Gewicht legt.

In dem weiteren Geſtaltenkranze, welcher Chriſtum umgibt, tritt uns am deutlichſten der Apoſtel Petrus entgegen. Ihn machen die Schlüſſel in den Händen kenntlich. Die ihm gegenüberſtehende Figur wird wohl Adam zu benennen ſein. Von wuchtigem Körperbau, wie der Apoſtelfürſt, das bärtige Antlitz auf Chriſtus in leidenſchaftlicher Spannung gerichtet, ſtemmt Adam den einen Arm auf den Schenkel, während er am anderen von Eva gefaſst wird. Das zartere Weib ſucht durch die Berührung des Gatten in dieſem ſchrecklichen Augenblicke Halt und Muth zu gewinnen. Bange Erwartung, plötzlicher Schrecken ſpiegelt ſich in den Bewegungen der meiſten Geſtalten der Mittelgruppe wieder. Sie recken den Kopf, neigen den Leib und halten die Arme vor ſich zur Abwehr des Zornes, der aus Chriſti Mund ſtrömt. So wirft die That des Richters einen gewaltigen Wiederſchein auf die ganze Umgebung. Der Eindruck zittert noch in den Gruppen der Seligen nach, welche rechts und links von der Mittelgruppe auf gleicher Höhe mit dieſer ſchweben, ſtärker auf der Seite über den Verdammten, leiſer auf der anderen — links vom Beſchauer — wo die Auserwählten den Gräbern entſteigen. Nur die vorderſte Gruppe hier zeigt noch eine tiefe Erſchütterung. Ein knieendes Mädchen birgt ängſtlich in den Schoſs der Mutter ihr Geſicht, um nicht die furchtbare Scene ſchauen zu müſſen. Konnte auch Michelangelo die Seligkeiten des Paradieſes nicht ſchildern, ſo wuſste er doch durch den Anſchlag zarterer Töne einen wirkſamen Contraſt zu dem Schrecken des Gerichtes zu ſchaffen. Beinahe unberührt von dem Vorgange in ihrer Nähe, wenden ſich einzelne Heilige einander zu und ergehen ſich in trautem Geſpräche, andere reichen ſich erfreut die Hände, noch andere endlich drücken in ſtürmiſcher Umarmung das Gefühl ihres Glückes aus. Dieſe Epiſoden, ſo trefflich geeignet, den Künſtler von dem Vorwurfe einſeitig herber, ſelbſt finſterer Auffaſſung zu befreien, würden ſich viel ſtärker geltend machen, wenn nur das Auge ſie in dem faſt unermeſslichen Gedränge bequemer unterſcheiden könnte.

Tritt in der oberſten Zone des Gemäldes in dem Hin- und Herwogen der Maſſen die einzelne Gruppe zurück, ſo herrſcht dafür wieder in der mittleren Zone die ſelbſtändige Gruppe vor. Die Mitte nehmen die ſieben Engel des Gerichtes ein, mit Poſaunenſchall die Todten erweckend, durch die aufgeſchlagenen Bücher des Lebens und Todes den Richterſpruch vorbereitend. Ihnen reihen ſich links und rechts die berühmten Gruppen der Gebenedeiten, welche zum Himmel emporſteigen, und der Verdammten, welche zur Hölle herabgezogen werden, an. Sie ſtehen in engem Zuſammenhange zu einander und wirken durch den Gegenſatz doppelt mächtig. Ein Himmelsbote, dem freilich die Attribute eines Engels fehlen, welcher aber zweifellos eine von oben geſendete Kraft bedeutet, zieht am Roſenkranze ein Menſchenpaar in die Höhe, eine andere bereits begnadigte Perſon trägt auf dem Rücken die Seele eines Auferſtandenen in das Paradies.

Auf der Gegenſeite führen Teufel ihre Beute in die Hölle herab. Ein Dämon



Gruppe aus dem Jüngsten Gericht. Sixtinische Kapelle.

hat die Beine des Verdammten gepackt, ein zweiter ſich noch als Gewicht an deſſen Füſse gehängt. Verzweiflung ſpricht aus den Mienen des Unſeligen. Den Kopf preſst er in die Hand, die Arme ſind über der Bruſt verſchränkt, der Leib krümmt ſich in Schmerzen. Rettungslos ſinkt er in die Tiefe. Dicht unter dieſer Gruppe bemerken wir eine andere, in welcher ein Dämon ſich das Opfer quer auf die Schultern geladen hat und mit triumphirendem Hohne fortträgt. In einer dritten Gruppe vereinigen ſich Engel und Teufel, um das Urtheil zu vollziehen. Vergebens ſucht der Verdammte in die Höhe zu klimmen, von oben ſtöſst ihn ein Engel zurück, an den Beinen zerrt ihn ein Dämon. So ſtürzt er kopfüber in den Abgrund.

Die ſcharfen Contraſte, in welchen ſich die Schilderung dieſer hervorragendſten Gruppen der mittleren Zone bewegt, werden in den Geſtalten näher am Bildrande wiederholt. Auf der einen Seite ſehen wir die Seligen, theils einzeln, theils zu Gruppen vereinigt emporſchweben, gleichſam auf Wolkenſtufen hinanſteigen oder, von Freunden durch Handreichung, Blick und Zuruf unterſtützt, ſich erheben. Die andere Seite zeigt in dichterem Gedränge die Verdammten. Ein Bleigewicht ſcheint ſie nach unten zu ziehen. Mit dem Kopfe voran ſtürzen ſie in die Tiefe, und wenn ſie es verſuchen, dem Schickſal zu entfliehen, werden ſie mit Gewalt zurückgetrieben. Zwei Geſtalten aus dieſen Randgruppen verdienen noch beſondere Beachtung, da ſie als Symbole der Stimmung, die auf den entgegengeſetzten Seiten herrſcht, gelten können. Eine Selige ſchwebt, den Kopf in dankbarer Freude nach oben gerichtet, mit ausgebreiteten Armen in die Höhe. Ihren Platz nimmt auf der Gegenſeite eine Figur ein, welche, die Hände ringend, das Geſicht mit denſelben verdeckend, zur Hölle herabſinkt.

Auch die dritte untere Zone des jüngſten Gerichtes zerfällt in mehrere Abtheilungen. Auf der linken Seite wird die Auferſtehung der Todten dargeſtellt. Mühſam heben zwei Männer den ſchweren Sargdeckel empor und ſuchen unter demſelben herauszukriechen. Andere ſind bereits dem dunklen Grabe entſtiegen, ſie ſtemmen ſich auf die Arme, blicken ſcheu erſtaunt um ſich und wagen die ſo lange erſtarrten Glieder zu bewegen. Einzelne unter ihnen haben noch nicht das Gewand des Todes abgeworfen, erſcheinen als Gerippe; bei anderen beginnt bereits die weiche Haut ſich um die Knochen zu legen und Ausdruck die Todtenköpfe zu beleben; andere endlich haben ſchon von dem verjüngten Leibe Beſitz genommen und das lichte Bewuſstſein wieder empfangen. Theilnehmend und hilfreich wenden ſie ſich ihren Genoſſen zu oder richten erwartungsvoll den Blick nach oben. Das geheimniſsvolle Paar, das in den Lüften iſolirt einherſchwebt, bildet den Uebergang zu der mittleren Zone.

Von dem Felde der Auferſtehung durch eine Felshöhle getrennt, in welcher die dämoniſchen Gewalten der Unterwelt lauern, ſtrömt der Acheron mit dem Nachen des Charon. Wie ſchon Luca Signorelli vor ihm, ſo erinnerte ſich auch Michelangelo der Verſe Dante's von dem Fährmann, der die verdammten Seelen in die ewige Finſterniſs, in Froſt und Gluth leitet:

> »Charon, der Dämon mit den glüh'nden Augen,
> Winkt ihnen und verſammelt ſie alle,
> Schlägt mit dem Ruder jeglichen, der zögert.«

Mit langen Ohren, einem ftachligen Schnurrbarte und Krallen an den Füfsen hat ihn der Künftler gebildet, wie er die lange Runderftange fchwinkt und voll Hohn und Grimm auf feine Fracht blickt. Alle Seelen flüchten dem Vordertheile des Nachens zu, hocken hier im wüften Knäuel, erfahren aber viel ärgere Bedrängnifse. Denn bereits harren die Teufel am Ufer, einzelne find fogar in das Waffer geftiegen, ungeduldig, das Peinigen zu beginnen. Mit langen Hacken reifsen fie die Verdammten aus dem Nachen, laden fie auf die Schultern, bedrohen fie mit den Zähnen. In der Ecke des Bildes endlich fteht Minos, um deffen Leib fich, ebenfalls im Anklange an Dante, ein Schlangenleib zingelt, von häfslichen Teufeln umgeben und prüft mit eifiger Kälte die Zahl und die Perfönlichkeit der Höllenopfer. Eine beffere Folie zu den verzerrten, verzweiflungsvollen Zügen der Verdammten, als diefe dämonifche Ruhe konnte nicht erfonnen werden.

Von dem Reichthum der Compofition gibt die Befchreibung des jüngften Gerichtes nur eine fchwache Vorftellung. Schwerlich ift jemals auf ein malerifches Werk eine gröfsere poetifche Kraft verwendet worden — man denkt unwillkürlich an ein Gedicht, das hier in Farben übertragen wurde —, niemals hat die plaftifche Kunft einen freieren und glänzenderen Spielraum gewonnen. Darnach und nach dem begeifterten Lobe der Zeitgenoffen und nach dem überwältigenden Einflufse auf die fpäteren Gefchlechter müfste man das jüngfte Gericht wohl an die Spitze der Schöpfungen Michelangelo's ftellen. Wenn diefes nicht gefchieht und trotz der Bewunderung, welche das jüngfte Gericht bei genauem Studium weckt, dennoch die Decke in der Sixtina als der Gipfelpunkt feiner Wirkfamkeit gepriefen wird, fo find dafür vornehmlich zwei Gründe entfcheidend. Zunächft die übermäfsige Gröfse des Wandbildes.

Es ift ein Irrthum zu glauben, dafs die räumlichen Verhältnifse bei einem Werke der bildenden Kunft nichts bedeuten und das Riefige eine unbegrenzte Ausdehnung zulaffe. Nicht ungeftraft wird ein beftimmtes Mafs der Gröfse und des Umfanges einer Schilderung überfchritten. Wie koloffale Statuen gemeinhin die Seele einbüfsen, fo vermögen Riefengemälde beinahe nur die ftärkften Accente zur Geltung zu bringen. Mit gutem Grunde haben die Alten, wenn fie gröfsere Flächen mit Farben bedeckten, die Werke der Malerei mit der Architektur in Verbindung brachten, ftets eine fefte und klare Gliederung beliebt und durch fcharfe Linien die einzelnen Scenen auseinander gehalten. Wie fehr würde fich die Wirkung der Bilder an der Decke der Sixtina mindern, wenn fie des architectonifchen Rahmens entbehrten, der nicht allein dem Auge Ruhepunkte darbietet, fondern auch dem Künftler die feinere Durchbildung der einzelnen Geftalten möglich macht. Die Deckenbilder befitzen aber noch einen anderen Vorzug vor dem jüngften Gerichte. Die Kunft des Meifters erfcheint dort vielleicht geringer, wenigftens denkt man nicht fo viel an diefelbe; dagegen fpricht aus ihnen eine gewiffe Naturnothwendigkeit. Wir möchten glauben, fo wie uns die Geftalten an der Decke entgegentreten, hätten fie ewig gelebt, nimmermehr aber verdankten fie dem zufälligen Willen und Empfinden einer Perfönlichkeit das Dafein. Sie enthalten frifche, unmittelbare Wahrheit, wie das Volksbuch der Bibel, während fich das jüngfte Gericht nur als ein tieffinniges, kunftreiches

Gedicht, zu welchem die Bibel den Stoff bot, offenbart. Michelangelo's jüngftes Gericht ift viel nachgeahmt worden, aber ungleich fefter haften in der Erinnerung die Geftalten der Decke. Jenes Werk, fo werthvoll es auch für die Erkenntnifs des Meifters fein mag, fügt kein neues Blatt zu dem Ruhmeskranze der italienifchen Renaiffance, ohne welches diefer lückenhaft bliebe. Die Deckenbilder dagegen bedeuten für immer neben Raffael's Stanzen und Teppichcartons die glorreichfte und zugleich eigenthümlichfte That des italienifchen Geiftes.

* * *

Paul III. fand feinen Ehrgeiz nicht befriedigt, dafs ein bereits von feinem Vorgänger befchlofsenes Werk unter feiner Regierung ausgeführt wurde. Konnte er es doch nicht einmal erreichen, dafs über dem jüngften Gerichte fein Wappen angebracht wurde. Er wünfchte daher eine Arbeit von Michelangelo's Hand, welche ausfchliefslich feinen Namen und feine Kunftliebe verherrlichen follte. Die Gelegenheit dazu bot der Neubau einer Capelle im Palafte. Diefelbe von der Sixtinifchen Capelle durch die Sala regia getrennt, diente bei feftlichen Anläffen zur Ausftellung des Sacramentes (der Hoftie in der Monftranz) und war von Antonio da San Gallo erbaut worden. Den Schmuck der Decke in Stucco hatte ein Schüler Raffael's.— fo fehr waren die Gegenfätze der Schulen bereits abgefchwächt —, der aus Genua wieder nach Rom zurückkehrte Perino del Vaga übernommen, für die Fresken an den Wänden berief der Papft Michelangelo. Diefer fah den Auftrag offenbar wie ein unabwendbares Uebel an. Keine Spur freudiger Befriedigung läfst fich in den Briefen, in welchen von dem neuen Werke die Rede ift, entdecken. Immer heifst es nur: Ich foll malen, ich mufs malen. Die erften Vorbereitungen fallen in das Jahr 1542. Drei Jahre fpäter war wenigftens ein Theil des Werkes vollendet, denn Michelangelo mahnt in einem 1545 gefchriebenen Brief, man möge die durch einen Brand befchädigte Decke der Capelle rafch wiederherftellen, damit nicht die Malerei Schaden leide. Doch mag immerhin Condivi Recht haben, dafs Michelangelo die Arbeit in der Capella Paolina erft 1550, in feinem fünfundfiebenzigften Jahre zu Ende brachte. Denn eine lebensgefährliche Krankheit, welche er im Juni 1544 überftand, lähmte lange feine Kräfte und das Freskenmalen war ihm, wie er klagte, in feinem hohen Alter gar befchwerlich.

Michelangelo ftellte in der Capella Paolina in überlebensgrofsen Figuren die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri dar. Bereits im vorigen Jahrhundert erfchienen beide Fresken kaum noch kenntlich. Trotzdem fie fpäter vom Lampenrufs und Schmutz gereinigt worden, hat fich ihr Zuftand nicht wefentlich verändert und wir bleiben, um ein Urtheil über die Compofition zu fällen, vorwiegend auf Zeichnungen und Kupferftiche angewiefen. Die Zeichnung zeigt den gleichen Stil, wie das jüngfte Gericht, nur dafs die Bewegung noch ausfchliefslicher als Ausdrucksmittel verwendet wird und die plaftifche Phantafie nicht das geringfte Gegengewicht findet. Man könnte auf den Fresken alle Köpfe übertünchen — verwifcht find fie ohnehin genug — ohne dafs die Verftändlichkeit darunter litte.

Den Mittelpunkt in der Bekehrung Pauli nimmt das fcheugewordene, reiterlofe Rofs ein, fo verkürzt, dafs der mächtige Rücken deffelben zuerft das Auge des Befchauers trifft und die Aufmerkfamkeit zumeift in Anfpruch nimmt. Links im Vordergrunde liegt auf dem Boden Paulus, unfähig fich felbft zu erheben. Ein Genoffe neigt fich über ihn und ift bemüht, den hilflofen empor zu richten, alle anderen Geftalten aber ftehen unter dem unmittelbaren Banne der himmlifchen Erfcheinung. Ein Theil des Gefolges wurde wie der Führer zur Erde geworfen, mehrere fuchen zu fliehen, oder mit vorgehaltenen Armen fich vor der Blendung zu fchützen, die meiften blicken erftaunt in die Höhe, wo Chriftus von einem Engelchore umgeben mit leidenfchaftlicher Gewalt einem Adler gleich auf den Gegner herabfchiefst. Dem derb materiellen Charakter Chrifti entfprechen die himmlifchen Scharen. Von den Flügeln hat Michelangelo hier, wie im jüngften Gerichte abgefehen. Dem plaftifchen Sinne find diefelben allerdings am wenigften erträglich. Kräftige Gefellen bietet uns der Künftler an Stelle der Engel, jede einzelne Figur eine Probe der Meifterfchaft, mit welcher Michelangelo auch die fchwierigfte Lage, die kühnfte Verkürzung fpielend bewältigte, aber für die Rolle, welche fie hier durchzuführen haben, kaum geeignet. Sie fchweben bald horizontal, bald fteigen fie empor, oder knien auf Wolken, oder neigen fich endlich vor und blicken neugierig nach unten. Je mehr man die einzelnen mit vollendeter Sicherheit entworfenen Körper bewundert, defto ftärker überzeugt man fich, dafs Michelangelo, als er fie zeichnete, an nichts anderes dachte, als feiner Freude an mannigfachen plaftifchen Bewegungen zu genügen. Er war noch nicht fchaffensmüde geworden, wohl aber unluftig, durch den Gegenftand der Darftellung feinem Formenfinn einen Zwang aufzulegen. In freiem Spiele ergeht fich feine Phantafie, eine Geftalt, eine Linie führt ihn unwillkürlich auf andere, ein rein fubjectives Behagen an Formen und Bildern beftimmt die Compofition.

Zu ähnlichen Beobachtungen gibt auch das Gegenbild: die Kreuzigung Petri Anlafs. In der Mitte der Freske fehen wir ein gewaltiges Holzkreuz, an welchem der Apoftel, mit dem Kopfe nach unten angenagelt ift. Fünf Schergen bemühen fich daffelbe emporzurichten und den Langbalken in das Loch zu ftecken, welches ein junger Burfche gegraben hat. In diefen Figuren kommt wieder die Kunft des Meifters zu glänzender Geltung. Wie fpannen fich die Muskeln unter der mühfamen Arbeit, wie krümmen fich die Leiber unter der Laft des Kreuzes, wie ganz und gar bei der Sache, ausfchliefslich thätig, das ihm aufgetragene Werk rafch zu vollführen, ift der jugendliche Gräber. Dagegen feffelt die Menfchenmenge, welche fich um die Hauptgruppe verfammelt hat, unfer Intereffe nur in geringerem Grade. Rechts im Vordergrunde fteigen mehrere Soldaten Stufen empor, weiter hinten fprengt ein Reitertrupp herbei und hält die Wache. Nach der Mitte zu und auf dem Hügel links ftehen dichtgedrängt die Freunde des Apoftels. Die Furcht bannt ihre Glieder, nur leife wagen fie ihre Theilnahme zu äufsern, welche bei mehreren übrigens an die blofse Neugierde ftreift. Schmerzerfüllt und wehklagend verläfst endlich, eine Treppe herabfchreitend, im Vordergrunde links eine Anzahl Männer und Frauen den Schauplatz der Miffethat.

Die Fresken in der Capelle Paolina find das letzte Werk der Malerei, an welches Michelangelo die Hand angelegt hat. Zur felben Zeit brachte er endlich auch das Juliusdenkmal, diefe Tragödie feines Lebens, zu einem leidlichen Abfchlufs.

* * *

Der Vertrag vom 29. April 1532 war längft wie alle früheren in Vergeffenheit gerathen. Immer fchoben fich andere Arbeiten dazwifchen und hinderten Michelangelo feine Zufage zu halten. So waren denn auch feit 1532 zuerft das jüngfte Gericht, und als diefes fertig gemalt war, die Fresken in der Capella Paolina der Hemmfchuh geworden, welcher die Thätigkeit am Juliusdenkmale zum Stillftand brachte. Das einzige Lebenszeichen im Laufe vieler Jahre bildet die Angabe, dafs im December 1537 einem Giovanni di Sandro fünf Scudi für feine Arbeit an der Madonna ausbezahlt wurden. Der Herzog von Urbino verlor noch immer nicht die Geduld, ftimmte fogar aus Rückficht für die päpftlichen Wünfche zu, dafs das Werk aufgefchoben werde. In einem am 7. September 1539 an Michelangelo gerichteten Briefe gab er diefen von allen Verpflichtungen frei, fo lange er am jüngften Gerichte male, nur fprach er die Hoffnung aus, dafs Michelangelo dann um fo eifriger an dem Denkmale arbeiten werde. Und als 1542 Michelangelo zur Ausmalung der Capella Paolina berufen wurde, zeigte der Herzog abermals den beften Willen, die Sache in freundlicher Weife zu regeln. Einen noch weiteren Auffchub zwar des ganzen Werkes hielt er nicht für nothwendig, doch geftattete er, um nur zu Ende zu kommen, die Einfchränkung des Denkmales auf einen dürftigen Rumpf. »Ich bin vollftändig zufrieden, fchrieb er (6. März 1542) dem Künftler, dafs Ihr zu dem Grabmale meines Oheims feligen Andenkens die drei bereits fertigen Statuen, darunter den Mofes, liefert, die anderen drei von einem tüchtigen Meifter nach Eurer Zeichnung und unter Eurer Auffícht ausführen lafst.« Diefe Theilung der Arbeit hatte Michelangelo fchon vorher in Angriff genommen und drei von ihm angelegte Statuen dem Raffaelo da Montelupo zur Vollendung übertragen. Der Contract wurde am 27. Februar abgefchloffen und von Raffaelo das Verfprechen gegeben, die Statuen binnen achtzehn Monaten um den Preis von 400 Ducaten fertig zu ftellen. Da auch der architektonifche Rahmen und der ornamentale Theil des Denkmales an zwei Bildhauer, Giovanni de' Marchesi und Francesco d'Amadore aus Urbino verdungen war, fo fchien in der That jede weitere Laft von Michelangelo's Schultern genommen. Wenn nur die drei vollendeten Statuen, welche auf Michelangelo's Antheil fielen, alle brauchbar gewefen wären!

Eine Bittfchrift Michelangelo's, am 20. Juli 1542 an den Papft gerichtet, gibt genaue Kunde über den neuen Stein des Anftofses und die neuen Sorgen des Künftlers. Michelangelo legt darin dem Papfte die gegenwärtige Sachlage vor, erzählt, in welcher Weife der Herzog von Urbino in feinem Briefe vom 2. März die Arbeiten zu theilen vorfchlage, und wie Michelangelo dem Vorfchlage gemäfs drei Statuen, nemlich die Madonna mit dem Kinde auf dem Arme, einen Propheten

und eine Sibylle dem Raffaelo da Montelupo überwiefen habe. Er fährt dann, in der dritten Perfon von fich redend, fort: »Es bleiben nur drei Statuen von feiner eigenen Hand zu liefern: Mofes und die zwei Sklaven (prigioni), welche beinahe fertig find. Da aber die beiden Sklaven zu einer Zeit gemeifselt wurden als noch die Abficht beftand, das Grabmal in gröfserem Mafsftabe mit viel mehr Statuen zu errichten, und feitdem daffelbe befchnitten und verkürzt wurde, fo paffen fie nicht mehr und würden in keiner Weife fich gut ausnehmen. Es hat daher Michelangelo, um nicht feine Ehre zu fchädigen, zwei andere Statuen begonnen, welche dem Mofes zur Seite ftehen: das befchauliche und thätige Leben. Sie find ziemlich weit vorgefchritten und könnten leicht von einem anderen Künftler vollendet werden. Nun wird jedoch Michelangelo von Seiner Heiligkeit angehalten, die Capelle auszumalen. Diefe Arbeit ift grofs und verlangt die ganze Kraft und die Freiheit von allen Sorgen. Michelangelo ift auch alt, und fo gern er dem Papfte mit feinem ganzen Vermögen dienen möchte, fo kann er es nur, wenn er der Denkmalarbeit ledig wird, welche ihn an Leib und Seele verwirrt macht. Er fleht alfo Se. Heiligkeit an, ihm von dem Herzoge von Urbino die Befreiung von dem Denkmal und die Löfung aller Verträge erwirken zu wollen. Insbefondere wünfcht er die Erlaubnifs zu erhalten, auch die beiden Statuen, deren Vollendung noch ausfteht, dem Raffaelo da Montelupo oder welchen Künftler fonft der Herzog beftimmt, übertragen zu dürfen.«

Abermals mufsten Michelangelo's Freunde, unter ihnen vornehmlich der Agent der Familie Strozzi in Rom, Luigi del Riccio vermitteln und nach beiden Seiten die üble Stimmung dämpfen. Der Herzog eilte nicht, noch weitere Zugeftändniffe, welche den Werth des Denkmales wefentlich verringerten, zu unterfchreiben, Michelangelo verzehrte fich in Ungeduld und weigerte fich vor getroffener Entfcheidung dem Papfte zu dienen. »Hätte ich doch in meiner Jugend, fchrieb er einmal verdriefslich, Schwefelfäden ziehen gelernt, fo würde ich jetzt nicht fo grofsen Aerger erleben.« Endlich fiegten die Freunde des Künftlers, von dem Papfte erfolgreich unterftützt. Am 20. Auguft 1542 fchlofs der Gefandte des Herzogs, Girolamo Tiranno, mit Michelangelo einen Vertrag, den letzten in der langen Reihe der Contracte mit den Erben Julius' II., welcher alle Wünfche des Meifters erfüllte. Die älteren Verpflichtungen werden fämmtlich für aufgehoben erklärt, Michelangelo's unmittelbarer Antheil an dem Werke auf den Mofes — der auf 1400 Scudi gefchätzt wurde — eingefchränkt, und die übrigen Statuen, fünf an der Zahl, dem Raffaelo da Montelupo zur Vollendung überwiefen. Eine Aenderung erhielt diefer Contract fpäter infofern, als Michelangelo, weil ihm die Zeit dazu gelaffen wurde und Raffaelo durch Krankheit am rafchen und guten Arbeiten verhindert war, fchliefslich auch die beiden Statuen des befchaulichen und thätigen Lebens übernahm. Im Jahre 1545 wurde das Werk im rechten Seitenfchiffe der Kirche S. Pietro in vincoli aufgeftellt.

* * *

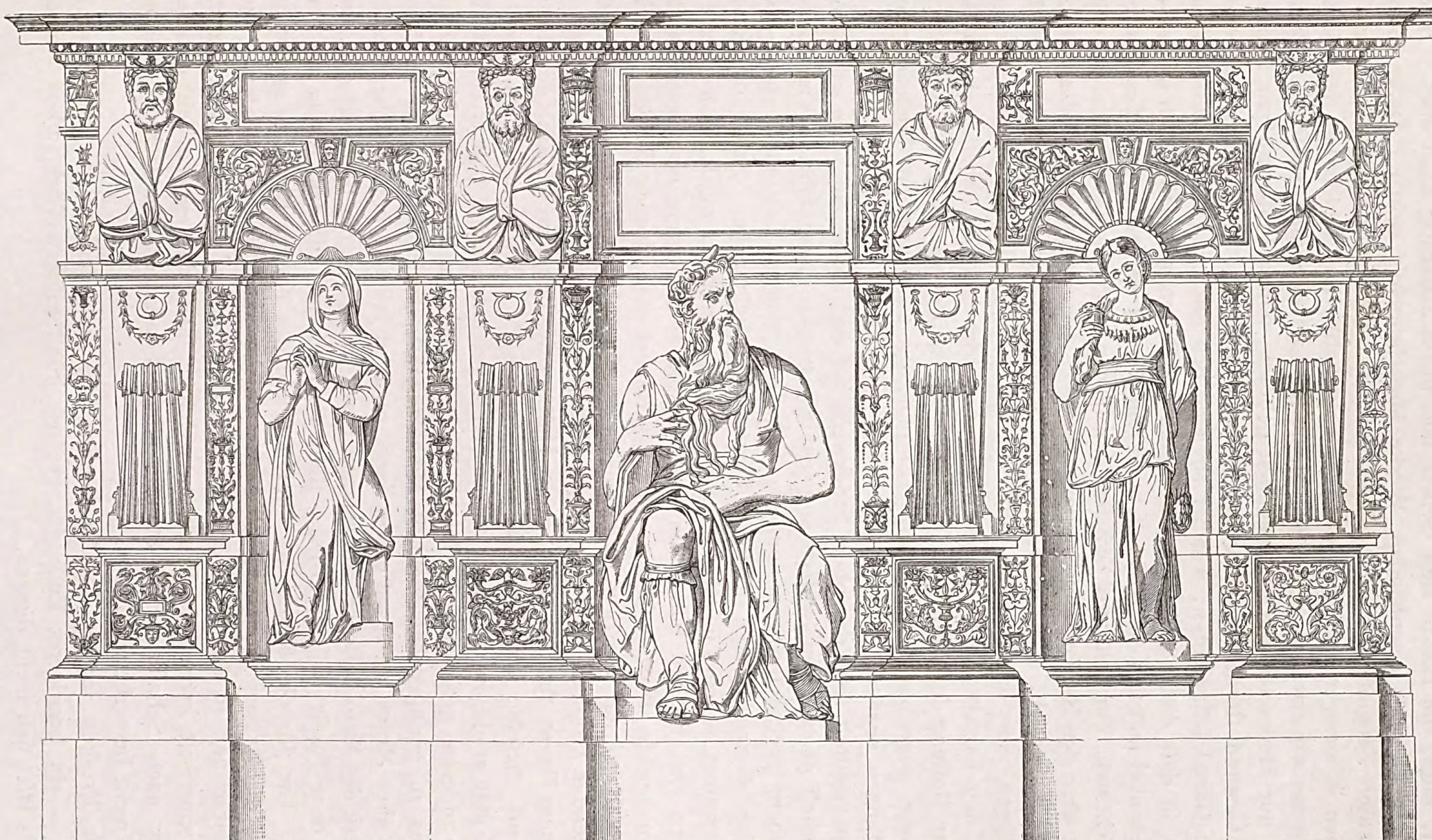
Niemals hat ein fo grofsartig, faft überfchwänglich mächtig angelegter Plan eine fo kümmerliche Verkörperung erfahren, wie das Juliusdenkmal. Beftimmt,

Michelangelo's Ruhm auf den höchften Gipfel zu tragen, und von ihm mit Begeifterung erfafst, dient es nur dazu, die Vorftellungen von feiner künftlerifchen Natur zu verwirren und ift mit fichtlichem Widerwillen, in verdriefslicher Stimmung vollendet worden.

Das Juliusdenkmal in S. Pietro in vincoli bildet eine architektonifch gegliederte Wand, welche in zwei Stockwerken emporfteigt und durch Nifchen belebt wird. Das Doppelgefchofs, die Nifchen, die vorfpringenden Pfeiler erinnern an den urfprünglichen Entwurf. Während aber den unteren Pfeilern hier coloffale Statuen vortraten, fchliefsen diefelben jetzt mit dürftigen Hermen, den Bruftbildern bärtiger Männer ab, von Giacomo della Duca, einem Schüler Montelupo's, gearbeitet, und die kurzen Schäfte empfangen ihre Zier durch nach oben gerichtete Confolen, welche in diefer Lage Sinn und Bedeutung verlieren. Diefe vier Pfeiler fäumen drei Nifchen ein, in deren mittelfter der einzige Reft des urfprünglichen Denkmales, der gewaltige Mofes, eingezwängt und unbehaglich fitzt. Die beiden gerundeten Seitennifchen enthalten die Statuen des thätigen und befchaulichen Lebens, oder wie fie auch genannt werden: Lea's und Rachel's. Sie gehören nicht der urfprünglichen Compofition an, fondern wurden, wie wir wiffen, erft nachträglich eingefchoben. Wenn wir auch das genaue Jahr, in welchem es gefchah, nicht angeben können, — 1542 waren fie bereits begonnen — fo fteht doch feft, dafs erft der Vertrag von 1532 die Umänderung des Denkmales in die endgiltige Form einleitete. Es wurde dadurch auf das Mafs eines gewöhnlichen Papftgrabes herabgefetzt, feine Gröfse und fein Schmuck nach älteren Vorbildern beftimmt. Gern umgab man im fünfzehnten Jahrhundert die Papftfigur mit den Geftalten chriftlicher Tugenden, und fo find denn auch hier ganz im Geifte der mittelalterlichen Theologie die beiden Wege, welche zur Vollkommenheit führen, das thätige und das befchauliche Leben, vorgeführt. Die unmittelbare Quelle Michelangelo's nennt uns Condivi, indem er auf die Verfe Dante's (Purgatorio XXVII. 97) hindeutet:

»Mir war's, als fäh ich jung und fchön im Traume
Ein Weib auf einem Plane fich ergehen,
Das Blumen pflückt' und fingend fprach die Worte:
Wer immer fragt nach meinem Namen, wiffe,
Dafs ich bin **Lia**, fo die fchönen Hände
Ringsum bewegt, fich einen Kranz zu winden.
Dafs ich im Spiegel mir gefalle, fchmück' ich
Mich hier, doch meine Schwefter **Rachel** weichet
Von ihrem nie und fitzt den ganzen Tag dran.
Ihr ift's Ergötzen, ihre fchönen Augen
Zu fehn, und mir mit Händen mich zu fchmücken;
Wie fie das Schau'n, befriedigt mich das Handeln.

Auf Grund diefer Schilderung ftellte Michelangelo das thätige Leben oder Lea (rechts von Mofes) in reichem Gewande dar, den Spiegel in der erhobenen Rechten, während die Linke, den Leib entlang herabfallend, den Blumenkranz hält. In der Nifche links von Mofes fteht die Perfonification des befchaulichen Lebens: Rachel. Sie hat das eine Knie gebogen und auf einen niedrigen Schemel



Grabmal Julius' II. Unteres Stockwerk. S. Pietro in Vincoli.

geftellt, faltet die Hände zum Gebete und blickt andächtig nach oben. Beide Statuen müffen als eigenhändige Werke Michelangelo's gelten. Dafür fpricht des Meifters Zeugnifs und die Ausfage Vafari's, welcher noch hinzufügt, dafs er diefelben in weniger als einem Jahre vollendet habe. Ihre Bedeutung fteigt überdiefs, wenn wir erwägen, wie felten Michelangelo Gewandftatuen fchuf. Bisher hatten nur Madonnenbilder Gelegenheit geboten, feinen Faltenwurf zu ftudiren. Lea's Gewand ftreift an die antike Ueberlieferung an. Es wird durch einen breiten Gürtel feftgehalten, welcher zugleich den oberen Theil des Rockes aufnimmt, fo dafs diefer in breiten faft parallelen Falten herabfällt. Erft im halben Oberfchenkel legt fich das Kleid dicht an den Körper an und läfst deffen Formen durchfcheinen. Zur Seite und zwifchen den Beinen häufen fich die Falten, um defto ftraffer über den Beinen felbft gefpannt werden. Eigenthümlicher ift das Gewand Rachel's behandelt. Das linke, auf dem Schemel aufruhende Bein hat daffelbe mitgezogen, eine fcharfe Falte läuft fchräge über den Leib und fchneidet geradezu den letzteren. Das Gewandmotiv verftärkt noch die ohnehin übermäfsig bewegte Haltung der Figur und lehrt abermals die Unterwerfung des Ausdruckes unter die augenblickliche, heftige Empfindung als Regel in Michelangelo's Schöpfungen kennen.

Unvermittelt fetzt das obere Stockwerk auf das untere auf. Ein offenbarer Nothbehelf ift es, eben fo derb angelegt wie trocken ausgeführt. Vier Pfeiler auf hohem Sockel fpringen vor; die Schäfte verjüngen fich nach unten, den Capitälen dienen Masken bärtiger Männer zum Schmucke. Selbft das karge Blattornament, welches in die unteren Flächen eingezeichnet wurde, fehlt gänzlich. Zwifchen den Pfeilern haben die Statuen, die Michelangelo nicht eigenhändig arbeiten mochte, Platz gefunden, über der Rachel eine fitzende Sibylle, welche die eine Hand auf die Bruft legt, die andere herabhängen läfst, über der Lea ein fitzender Prophet, eine jugendliche Geftalt, mit rundlichem Kopfe, kurzgefchorenem Haare, ftarkem Halfe, in der Haltung der Beine an Giuliano de' Medici erinnernd, diefelbe fchablonenmäfsig wiederholend. Bewegungslos und nichtsfagend fitzt er da, in der einen auf das Knie gelehnten Hand hält er eine Rolle, in der anderen, gefenkten, ein Buch. Beide Statuen hat Raffaelo da Montelupo, übrigens zu geringer Zufriedenheit Michelangelo's, vollendet. In der mittleren Nifche über Mofes lagert auf einem Sarge zunächft Julius II. in päpftlicher Tracht, ein Werk des Mafo di Bosco, an welchem gewifs Michelangelo unfchuldig ift, und hinter dem Papfte in einer Nifche fteht die Madonna mit dem Kinde auf dem Arme. Um für die Köpfe der Madonna und des Kindes Raum zu gewinnen, mufsten die Zacken in der Mufchel der Nifche ausgebrochen werden. Vier Kandelaber und in der Mitte das Wappen des Papftes, von Battifta di Donato Benti gemeifselt, krönen das Werk, an welchem felbft das »pocco dell' ombra«, welches nach Sebaftiano del Piombo alle Schöpfungen des Meifters befitzen follen, nicht bemerkt wird.

Die Fresken in der Capella Paolina, das Juliusdenkmal in San Pietro in vincoli — ein traurigeres Ende der grofsen künftlerifchen Wirkfamkeit Michelangelo's läfst fich nicht denken.

XV.

Michelangelo's Dichtungen und Liebe.

In Michelangelo's Leben kommt alles anders, als man es erwartet. Der grofse Bildhauer leiftet fein Beftes als Maler; die Werke, zu welchen er gezwungen wird, gelingen; was er felbft mit Begeifterung ergreift, bleibt unvollendet oder verdirbt. Zu dichten und zu lieben gilt als das köftlichfte Vorrecht frifcher Jugend: Michelangelo findet erft in reiferen Jahren Luft und Mufse zur Poefie und wurde von Amors Pfeil getroffen, als er bereits an der Schwelle des Greifenalters ftand. So berichtet die Tradition. Die genauere Forfchung hat die überlieferte Sage nur eingefchränkt, nicht gänzlich Lügen geftraft. Wir wiffen, dafs einzelne Gedichte Michelangelo's in feine Jugendzeit fallen, ein von ihm verfafstes Madrigal fchon im Jahre 1519 in Mufik gefetzt war. Die Mehrzahl der Poefien gehört aber in der That feinem römifchen Aufenthalte feit 1534 an. Diefe lange Enthaltfamkeit, vorausgefetzt, dafs die uns erhaltenen Gedichte den gröfseren Theil feiner poetifchen Thätigkeit umfpannen, überrafcht um fo mehr, als Michelangelo keineswegs der Poefie nur gelegentlich, gleichfam zum Zeitvertreibe huldigte, fondern von dem ernften Drange und Berufe zu dichten getrieben wurde. Darin unterfcheidet er fich wefentlich von Raffael.

Auch Raffael machte Verfe, aber kein Verftändiger wird die fünf Sonette, die wir von ihm befitzen, als einen Beweis, wie fehr die Poefie zu feinem Lebenselemente gehörte, anfehen. Er fchrieb fie alle zur felben Zeit (auf Skizzenblättern zur Disputa) nieder, bald nachdem er in Rom fich niedergelaffen hatte, und widmete fie demfelben Gegenftande. Liebesgeflüfter ift ausfchliefslich ihr Inhalt, Sehnfucht und Wonne die einzige Empfindung, welche fie alle durchftrömt. Er zagt, ob er wohl in der Liebe Frieden finden werde, und möchte fein Glück verbergen. Aber die Kette, welche weifse Hände um feinen Nacken gefchlungen, ift doch gar füfs und die Erinnerung an die Seligkeit, die er in nächtlicher Stunde genoffen, unvergänglich. Die Sonette, fo wie fie in verfchiedenen Faffungen als Entwürfe vorliegen, erheben keinen Anfpruch auf Vollendung der Form, fie zeigen aber überhaupt keinen individuellen Charakter. Man darf wohl behaupten: Ähnliches mochten noch viele andere gebildete Italiener der Renaiffancezeit leiften, nachdem die Sprache eine fo reiche Schule für Lyrik durchgemacht hatte.

Ganz anders bei Michelangelo. Seine Gedichte bieten fich nicht zu leichtem und bequemem Genuffe dar, vollends feitdem wir fie in ihrer ächten und ur-

ſprünglichen Geſtalt beſitzen. Der erſte Herausgeber, ein Groſsneffe unſeres Meiſters, Michelangelo der jüngere, hat den Sinn oft verdorben, die Gedanken verwäſſert, aber dadurch gemeinverſtändlicher gemacht. Dieſer unerlaubten Willkür hat erſt Ceſare Guaſti geſteuert, welcher ſeiner Ausgabe der »Rime di Michelangelo Buonarroti« 1863 die eigenhändigen Niederſchriften des Dichters, ſo weit er ſie erreichen konnte, zu Grunde legte und auf dieſe Weiſe die Originalform herſtellte. Nun erſt wurde es offenbar, daſs ſeinen Verſen faſt ebenſo ſchwer beizukommen iſt, wie ſeinen Statuen. Wer dort das Gefällige, das leicht Flieſsende, durch den Wohlklang Schmeichelnde ſucht, wird ebenſo getäuſcht wie derjenige, welcher in den Werken ſeiner plaſtiſchen Phantaſie Zierlichkeit und angenehme Reize zu finden hofft. Das iſt zu wenig geſagt, wenn die rauhe und herbe Schale hervorgehoben wird. Die Individualität Michelangelo's prägt ſich in anderen Zügen noch ſchärfer aus. Er geht mit leidenſchaftlicher Haſt, mit einer gewiſſen Gewaltſamkeit auf den Gedanken los, welchen er in der Sonettenform ausſprechen will; immer tiefer bohrt er ſich in denſelben ein und kann kaum einen Ausdruck, der ſich unmittelbar genug an die innere Meinung anſchmiegte, finden. Daher das unabläſſige Aendern und Feilen an den Verſen. Dreimal, viermal, ſogar acht- und neunmal ſchreibt er einzelne Sonette um, nicht ſo ſehr, um ihre Form zu glätten, als um ſie noch kräftiger und inhaltreicher zu geſtalten. Aber auch wenn er den Ausdruck feſtgeſtellt hat, zeigt ſich noch ſein unabläſſiges Ringen, der Empfindung gerecht zu werden. Er ſetzt wiederholt an, drängt Vorſtellung an Vorſtellung, damit der Sinn ſo kräftig und ſcharf als möglich hervortrete. Oder er ſtreift mit der Knappheit des Ausdruckes bis an die äuſserſte Grenze, als fürchtete er durch eine freiere Einkleidung die Reinheit der Idee zu ſchädigen.

Wie häuft Michelangelo, um die Natur wahrer Liebe zu ſchildern, Zug auf Zug, ſo daſs kaum der Athem ausreicht, um ſie alle zu faſſen! Keine Ueberſetzung iſt im Stande, dieſe überwältigende Maſſe verwandter Schilderungen treu wiederzugeben. Das Original ſelbſt muſs laut geleſen werden:

„S' un casto amor', s' una pietà superna,
S' una fortuna infra dua amanti equale,
S' un aspra sorte all' un dell' altro cale,
S' un spirto, s' un voler duo cor governa;

S' un' anima in duo corpi è fatto eterna
Ambo levando al cielo e con pari ale
S' amor d' un colpo e d' un dorato strale
Le viscier di duo petti arda e discierna;

S' amar l' un e l' altro, e nessun se medesmo,
D' un gusto e d' un diletto, a tal mercede,
C' a un fin voglia l' uno e l' altro porre;

Se mille e mille non sarien centesmo
A tal nodo d' amore, a tanta fede;
E sol l' isdegno il può rompere e sciorre?"

Auf der anderen Seite, wie unzulänglich erſcheint der Ausdruck, wie mühſam preſst ſich die Empfindung durch in den Anfangsverſen des folgenden Madrigals:

„Come può esser, ch' io non sia più mio?
O dio, o dio, o dio!
Chi mi tolse a me stesso
Ch' a me fusse più presso
O più di me, che mi possa esser io
O dio, o dio, o dio!"

Bald hindert das Ueberſtrömen der Gedanken, welches die feſten Schranken der Form durchbricht, bald die innere Gewalt der Empfindung, welche die Berührung mit der Auſsenwelt ſcheut, die Harmonie und den Wohlaut.

Wer denkt dabei nicht unwillkürlich an den Plaſtiker, deſſen Phantaſie gleichfalls das Gefäſs der äuſseren Formen zu ſprengen droht und ſich gar oft mit halbfertigen Andeutungen des Gewollten begnügen muſs? In der That haben alle, die über Michelangelo's Dichtungen ſchrieben, namentlich auch der treffliche Wilhelm Lang, auf dieſe enge Verwandtſchaft aufmerkſam gemacht. In zweifacher Weiſe erinnert der Dichter an den Bildhauer. Michelangelo ſchreibt die Verſe, wie er den Marmor behaut. Lauter mächtige Schläge, gerade auf das Ziel los, unbekümmert um alles zierende Beiwerk. Vielleicht überſchreitet er das Maſs und geht zu ſehr in die Tiefe des Steins, wie in der Poeſie durch die Heftigkeit des Ausdruckes der Gedanke zuweilen dunkel wird. Immerhin wirkt die Aehnlichkeit des techniſchen Vorganges überraſchend. Aber auch der Inhalt der Gedichte zeigt, daſs der Poet den bildenden Künſtler nicht vergeſſen konnte. Michelangelo iſt nicht bilderreich. Das Feuer, das ihn durchglüht, der Froſt, der ihn erſtarrt, müſſen bis zur Eintönigkeit oft ſeinen Zuſtand verſinnlichen. Er hilft ſich durch das häufige Heranziehen von Gegenſätzen, welche aber den Gedanken nur ſchärfer, nicht reicher geſtalten. Am liebſten entlehnt er die Bilder von ſeiner Fachkunſt, und dieſe ſind auch durch lebendige Anſchaulichkeit am meiſten hervorragend. So z. B. in dem Sonette, über welches Benedetto Varchi in der florentiner Academie 1546 eine erläuternde Vorleſung hielt und deſſen Anfangsverſe lauten:

Des beſten Künſtlers herrlichſten Gedanken
Ein einz'ger Marmor kann ihn ganz enthalten,
Doch muss, will ihn der Meiſter uns entfalten,
Die Hand dem Geiſt gehorchen ohne Wanken.

Daran möge ſich der Anfang eines anderen Sonettes anreihen:

Hat erſt die Kunſt die gottgeborne, reine
Ein Menſchenbild erfaſst, ſo formt gemach
In niedrem Thon ſie den Gedanken nach,
Daſs ihre Erſtgeburt dem Aug' erſcheine.

Doch in der zweiten erſt, im harten Steine
Erfüllt der Hammer das, was er verſprach;
Verklärt und neugeboren kennt hernach
Begränzung ſeines Ruhmes das Kunſtwerk keine.

Immer wieder findet er Anlafs auf die Schöpferkraft der Kunft zurückzukommen und durch diefelbe feine poetifchen Gedanken zu verfinnlichen. Wenn er den Geift fchildern will, der vom harten Körper umfchloffen wird, fo erinnert er fich:

Wie fich ein Bild der Phantafie im Steine
Verbirgt und erft zu Tage
Mit jedem Hammerfchlage
Allmählich tritt, wenn jener fortgehauen —

und für feine Liebesfehnfucht bietet ihm die Giefskunft das befte Bild:

Es fehnt die Form die leere
So heifs fich nach des Goldes Feuerflufs,
Umfchlingt fo feft den Gufs,
Dafs von dem Bilde fie nur läfst im Sterben,
Zerfchlagen ganz zu Scherben.

Wäre auch der poetifche Werth feiner Sonette und Madrigale viel geringer, fo müfsten fie uns fchon als das Bekenntnifs feines Künftlerglaubens in hohem Mafse feffeln. Ihnen danken wir den Einblick in das Ziel, das er fich in feinem Doppelberufe als Maler und Bildhauer gefetzt — die Schönheit follte ihm ein Spiegel und eine Leuchte werden —, den Einblick ferner in feine Ueberzeugung, dafs die Kunft der fchönen Natur nicht weiche, fondern fie fogar übertreffe, ihr Schönes noch verfchöne und fie an Lebenskraft überdauere. Sein idealer Sinn, der das Werk bereits fertig und vollendet unter der Hülle des todten Stoffes fieht, und der Stolz auf feinen Künftlerberuf, zu welchem ihn der Himmel felbft geweiht hat, finden hier gleichmäfsig vollkräftigen Ausdruck.

Nicht immer bedürfen aber Michelangelo's Gedichte einer folchen Hilfe, um in ihrem Werthe anerkannt zu werden. Wenn ihm tiefe Schwermuth den Griffel führt, oder wenn ihn patriotifcher Zorn übermannt, erhebt fich oft fein Geift zu wahrhaft poetifchem Schwunge. Um feine Schilderung der »füfsen Nacht« könnte ihn unfer gröfster Dichter beneiden:

Du endeft der Gedanken Streit, dem Matten
Will deine fanfte Ruhe Kühlung bringen
Und aus der Tiefe hebft auf Traumesfchwingen
Zum Himmel du den Geift, den lebensfatten.

Von vollendeter Schönheit erfcheinen fodann feine Sonette auf Dante. Wie hoch er den ihm vielfach wahlverwandten Dichter der göttlichen Comödie verehrte, wie genau er deffen Werke kannte, berichten bereits die älteften Biographen, Condivi wie Vafari. Als zwanzigjähriger Jüngling las er in Bologna, wo er fich auf der Flucht befand, feinem Gönner, dem Giovan Francesco Aldovrandi, allabendlich aus Dante vor. Als einen Kenner Dante's und wohl fähig, fchwierige Stellen der göttlichen Comödie auszulegen, begrüfste ihn, gleichfalls fchon in fehr frühen Jahren, Leonardo Vinci, worauf diefem, wie oben erzählt wurde, eine fo fchnöde Abfertigung zu Theil wurde. Er zollte nicht allein einen künftlerifchen Tribut dem »göttlichen Dichter«, indem er fein Exemplar der

divina commedia mit Randzeichnungen schmückte — leider ging dasselbe, in den Besitz des Bildhauers Antonio Montauti gelangt, bei einem Schiffbruch zu Grunde —, sondern warf sich auch auf das Studium der Commentare zu Dante. Durch die politischen Schicksale der Heimath empfing Dante's Gestalt neues Leben. Michelangelo sah sich selbst als einen Verbannten an, den meisten Umgang pflegte er in Rom mit den »fuorusciti«, den florentiner Verbannten, bis ihn 1548 die Furcht vor den harten Maſsregeln Herzog Cosimo's dieselben fliehen, sogar in feiger Weise verleugnen lieſs. Hier trat denn auch das Bild des groſsen Verbannten mit erhöhter Kraft vor seine Seele.

Ein anziehendes Denkmal dieses Verkehrs, zugleich ein weiteres Zeugniſs für den Dantecultus und die Dantekenntniſs Michelangelo's liefert die kleine Schrift des Donato Gianotti, der zu den hervorragendsten Mitgliedern des Kreises gehörte. Nach der literarischen Sitte der Renaissance gab Gianotti seinem Versuche, einen streitigen Punkt der göttlichen Comödie klar zu stellen, die Form des Gespräches. Michelangelo nimmt regen Antheil an der Unterhaltung. Er vertheidigt den Dichter, daſs er die Mörder Cäsar's in die tiefste Hölle versetzt, da diese durch ihre That noch gröſseres Uebel verschuldet, als von Cäsar zu fürchten gewesen, er erläutert einen Vers Dante's und schlieſst auf den Wunsch der Freunde mit der Recitation eines Sonettes, welches er einige Tage zuvor — die Scene spielt im Jahre 1545 — Dante zu Ehren gedichtet hatte.

In diesem Sonette, wie in dem zweiten, gleichfalls Dante's Andenken gewidmeten flammt der edle Zorn über das undankbare Vaterland mächtig auf, welches den hellen Stern verstieſs und dem Genius, dem selbst des Himmels Pforten offen standen, die Thore zur Rückkehr versperrte.

Schlecht wurde Dante's Geistesthat begriffen
Von jenem Volk voll Undank und voll Fehle
Das sich an allem Edlen stets vergriffen.

Ueber dem alten und undankbaren Florenz vergiſst er aber das gegenwärtige unglückliche nicht. Er spendet Trost den Verbannten und belebt ihren Muth. Der Tyrann kann sich des Raubes nicht freuen und das ist viel schlimmer

denn Dulden bei der Hoffnung fernstem Schimmer.

Den Pistojesen, der ein Spottgedicht auf Florenz geschrieben, straft er mit grimmigem Hohne. Im Bilde der Herrin und der Geliebten erscheint ihm die Vaterstadt. Ihr wahrt er Treue und weiht er das Herz, auch wenn sie ihn verstoſsen sollte oder häſslich geworden ist. Diese Fassung offenbart die Wärme seiner Vaterlandsliebe, sie hat aber den Sinn gar vieler seiner Gedichte verdunkelt. Wenn er die Reize der Geliebten schildert, ihre Grausamkeit beklagt, seine Ergebenheit preist, meint er Florenz und liegt diesen Gedichten eine politische Tendenz zu Grunde, oder hat er die Liebesgedichte in der That, wie der Schein glauben läſst, im Dienste einer holden Frau geschrieben? Die Entscheidung wird dadurch erschwert und der willkürlichen Deutung die Thüre weit geöffnet, daſs so manche der erotischen Gedichte Michelangelo's mehr durch die feine Reflexion als durch die unmittelbar lebendigen Empfindungen

ſich auszeichnen oder in dialektische Spitzfindigkeiten auslaufen. Die Sonne, ſelbſt kalt, erwärmt die Welt, ſagt einmal Michelangelo von der Liebe. Aehnliches gilt von ſeinen Gedichten. Sie werfen einen feurigen Schein, der Kern aber bleibt kühl. Iſt dieſes aus der allgemeinen Natur des Gegenſtandes, den er verehrt, zu erklären, und ſind ſie an die Vaterſtadt gerichtet oder hat hier das platoniſche Weſen ſeiner Liebe, von welchem Condivi ſpricht, eingewirkt? Aber auch der Gedanke darf nicht unbedingt abgewieſen werden, daſs eine perſönliche Empfindung gemeinſam mehreren Sonetten und Madrigalen zu Grunde liegt, welche dann im Einzelnen kunſtvoll variirt wurde. Daſs Michelangelo es liebte, nachdem er ſich in eine Stimmung vertieft hatte, dieſer wiederholt neuen Ausdruck zu geben und ihr immer andere Wendungen abzugewinnen, beweiſen die vier Sonette, die er auf den Tod Vittoria Colonna's gedichtet hatte und die 48 Grabſchriften, die er auf Luigi Riccio's Wunſch lieferte, als der jugendlich ſchöne Cechino Bracci geſtorben war. Jedenfalls füllen Liebesgedichte die überwiegende Zahl von Blättern in der uns vorliegenden Sammlung. Wenn wir es wagen, aus denſelben Rückſchlüſſe auf ſein Leben zu ziehen und die Geſchichte ſeines Herzens zu deuten, ſo ſtrahlt uns ſofort der vielgeprieſene Namen Vittoria Colonna's entgegen.

* * *

»Vor allen liebte Michelangelo die Marcheſa di Pescara, von deren göttlichem Geiſte er entflammt war, und von der er auch über die Maſsen geliebt wurde. Von ihr beſitzt er noch viele Briefe, ganz voll von der reinſten und ſüſseſten Liebe, wie ſie aus einem ſolchen Herzen hervorzugehen pflegen, wogegen er an ſie gar viele Sonette, von Geiſt und ſüſser Sehnſucht erfüllt, geſchrieben hat. Sie verlieſs des Oefteren Viterbo und andere Orte, wohin ſie zur Erholung und, um den Sommer zuzubringen, gegangen war und kam nach Rom aus keiner anderen Urſache, als um Michelangelo zu ſehen, und er ſeinerſeits fühlte eine ſolche Liebe zu ihr, daſs ich ihn habe ſagen hören, nichts ſchmerze ihn ſo ſehr, als daſs er ſie auf dem Sterbebette nicht auch auf die Stirn und das Geſicht geküſst habe, wie er ihr die Hand geküſst. Ueber ihren Tod war er ganz auſser ſich und wie von Sinnen.« So lautet Condivi's Bericht über Michelangelo's höchſte und wie gewöhnlich angenommen wird einzige Liebe. Er ſtand im ſechzigſten Jahre, als ihn der Liebespfeil traf; ſeine Geliebte hatte das Matronenalter erreicht, die vierziger Jahre überſchritten, als ſie mit Michelangelo Freundſchaft ſchloſs.

Vittoria Colonna entſtammte einem der vornehmſten Geſchlechter Italiens. Sie wurde in Marino im Jahre 1490 geboren und von ihren Eltern, dem Groſsconnetable von Neapel, Fabrizio Colonna und Agnes von Montefeltre, einer Tochter des Herzogs Federigo von Urbino, bereits im fünften Jahre mit Ferrante d'Avalos, Marcheſe von Pescara, verlobt. Die Vermählung wurde 1509 vollzogen, die erſte Zeit der Ehe auf der Inſel Iſchia verlebt. Doch bald entführte der Beruf den jungen Gatten. Wir finden den Marcheſe von Pescara, in deſſen Adern ſpaniſches Blut floſs, als kaiſerlichen Parteigänger auf den Schlachtfeldern Ober-

italiens, an vielen Gefechten ruhmreich betheiligt, aber auch in die politifchen Zettelungen tief verwickelt. Er ftarb noch jung, man weifs nicht ob in Folge der Anftrengungen im Kriege oder ob vergiftet, im Jahre 1525. Die Witwe lebte fortan ihrem Schmerze und ihren Erinnerungen. Im poetifchen Schaffen und idealen Auffchwung des Geiftes fuchte fie Troft; Andacht und religiöfe Gedanken gaben ihr Ruhe und lehrten fie Ergebung. Sie hatte fich in das Clariffenklofter bei S. Silveftro in Capite in Rom — in der Nähe des Corfo — zurückgezogen, fremd den Vergnügen der Welt, aber empfänglich für die Reize des Verkehrs mit geiftvollen, bedeutenden Menfchen. Contarini, Poole, Bembo, Tolomei gehörten zu ihren vertrauten Freunden. Auch Michelangelo. In welchem Jahre das innige Verhältnifs zwifchen Vittoria und Michelangelo den Anfang nahm, ift bisher nicht genau beftimmt worden. Doch befitzt die Vermuthung zwingende Kraft, dafs Michelangelo erft nach feiner Ueberfiedlung nach Rom 1534 reichere Gelegenheit fand, fich der berühmten Frau zu nähern. War Vittoria Colonna die erfte Frau, welche fein Herz lauter fchlagen machte?

Unter Michelangelo's Sonetten fondern fich drei (Guasti 20 bis 22) durch finnliche Gluth von den übrigen fcharf ab. Bereits Wilhelm Lang, dem wir einen fo guten Einblick in die poetifche Natur Michelangelo's verdanken, hat diefen Gegenfatz hervorgehoben. Der Dichter beneidet den Kranz im Haar der Geliebten, deffen Blüthen die Stirn küffen dürfen, er ift eiferfüchtig auf das Mieder, welches den holden Bufen umfpannt, und fühlt Seligkeit in dem Gedanken, dafs feine Arme der Geliebten als Gürtel dienen könnten. Die Stelle des Gewandes möchte er vertreten, welches fich an ihren Leib anfchmiegt, und der Schuh fein, in welchen ihr Fufs tritt. Und käme endlich die Stunde, in der feiner Hoffnung Schimmer fich erfüllte, fo würde er der Zeit zurufen: Halte ein, und der Sonne: Stehe ftill. Das eine diefer Sonette (Quanto si gode) ift auf ein Briefblatt gefchrieben, welches er 1507 in Bologna von feinem Vater empfing. Hier alfo weifen die Spuren auf eine ftürmifche Liebe in Michelangelo's jungen Jahren hin. Lange Zeit vergeht, ohne dafs es einer Perfon gelingt, fein Herz zu feffeln. Die Kunft, die Arbeit fcheint alle feine Lebenskräfte aufzuzehren. Da bricht plötzlich im Jahre 1532 ein heifser Strahl der Leidenfchaft aus feiner Seele hervor, um fo unerwarteter, und für uns unerklärlich, wenn wir den Gegenftand feiner Neigung in das Auge faffen.

An erften Januar 1533 richtet er einen Brief an eine Perfon, welche er als die einzige Leuchte des Jahrhunderts anfpricht, mit der fich niemand vergleichen kann. »Wenn Euch einiges von meinen Werken gefallen follte, fo würde ich das als ein Glück und nicht als Verdienft anfehen und Euch für alle Zeiten dienen, dabei nur beklagen, dass ich nicht auch meine Vergangenheit zurückrufen und Euch nicht länger dienen kann als zukünftig, was nur kurz währen wird, da ich gar alt bin.« Und einige Monate fpäter fchreibt er demfelben Ausbund menfchlicher Vollkommenheit: »Wüfste ich nicht, dafs ich Euch von der mafslofen Liebe, die ich zu Euch hege, überzeugt habe, fo möchte mich Euere Sorge, ich hätte Euch vergeffen, weil ich Euch nicht gefchrieben, höchft befremden. Vielleicht fagt Ihr es nur, um in mir ein noch gröfseres Feuer zu entzünden, wenn diefes fich überhaupt noch ftärker anfachen liefse. Ebenfogut wie

Eueren Namen könnte ich die Speife vergeffen, von der ich lebe, ja eher könnte ich noch diefe vergeffen, die doch nur elend den Körper allein nährt, als euren Namen, der Leib und Seele nährt und beide mit einer Süfsigkeit erfüllt, dafs ich keinen Schmerz, nicht einmal die Todesfurcht fühle, fo lange mir die Erinnerung an Euch bleibt. Was würde aus mir werden, wenn erft das Auge feinen Theil empfinge.«

Auch zwei Sonette dichtete Michelangelo diefer Perfönlichkeit zu Ehren, in welchen er fich ganz und gar als ihr Gefchöpf fchildert:

»Dein Wollen ift allein in meinem Willen,
Aus deinem Bufen quoll, was ich empfand,
Dein Odem fpricht in Worten aus dem meinen.«

Die Adreffe diefer Briefe und Sonette ift nicht unbekannt. Sie find an einen jungen Römer Tommafo de' Cavalieri gerichtet. Was wir fonft über diefen »göttlichen Menfchen« wiffen, befchränkt fich auf die Kunde, welche Vafari bietet. »Weit mehr als alle anderen Freunde (Bindo Altoviti, Lorenzo Ridolfi, Annibale Caro, Gianfrancesco Lottini) liebte Michelangelo den Tommafo de' Cavalieri, einen römifchen Edelmann, der noch jung und der Kunft fehr ergeben war. Michelangelo fchenkte ihm, damit er zeichnen lerne, eine Menge wundervoller Blätter, darauf mit fchwarzem und rothem Stift göttliche Köpfe ausgeführt waren. Er hatte ihm einen Ganymed gezeichnet, einen Tityos, dem der Geier am Herzen nagt, den Phaeton, der mit dem Sonnenwagen in den Po ftürzt, und ein Bacchanal von Kindern, alles überaus herrliche Blätter, wie man fie fonft nirgends fieht. Michelangelo ftellte den Tommafo in einem Carton in natürlicher Gröfse dar, obfchon er weder vorher noch nachher jemals ein Porträt fertigte, da es ihm ein Gräuel dünkte, etwas nach dem Leben zu malen, wenn es nicht von höchfter Schönheit war.« Vafari fügt noch hinzu, dafs Michelangelo feinem Freunde auch die Entwürfe fchenkte, nach welchen Sebaftiano's Gemälde ausgeführt wurden, und auf deffen Wunfch für Freunde Zeichnungen, z. B. eine Verkündigung, lieferte. Von den weiteren Lebensumftänden wiffen wir nur, dafs Tommafo am Sterbebette Michelangelo's ftand und bei dem Umbau des Capitols die Auffícht führte. Die freundliche Gefinnung, die Kunftliebe des Mannes find fattfam bezeugt; doch wird dadurch die Ueberfchwänglichkeit Michelangelo's und die förmliche Liebesglut, welche die beiden Sonette durchftrömt, nicht erklärt. Im Gegentheile, wir ftehen geradezu vor einen pfychologifchen Räthfel.

Um diefes zu löfen, wurde der Ausweg verfucht, den jungen Römer als ein blofses Aushängefchild hinzuftellen. Die Briefe und Sonette find zwar an Tommafo de' Cavalieri adreffirt, aber in Wahrheit an Vittoria Colonna gerichtet und für diefe insgeheim beftimmt. Den Zweck diefer Heimlichkeit kann aber niemand angeben. Möglich, dafs äufsere Verhältniffe anfangs der Geliebten ein fprödes Wefen aufzwangen; wie erklärt man aber, dafs, als Michelangelo mit Vittoria Colonna in unmittelbaren Verkehr trat, er weder in den Briefen noch in den Sonetten jemals denfelben Ton anfchlug? Und wenn auch zugegeben wird, dafs der »Ritter wohlbewehrt, der ihn gefangen genommen« in dem zweiten an Tommafo gerichteten Sonette auch eine Frau bedeuten könnte, fo darf man

doch nimmer mehr annehmen, dafs Michelangelo's Freunde die Heuchelei fo weit trieben und gegen ihr befferes Wiffen von Tommafo als dem Gegenftande der Huldigung Michelangelo's fprachen. Bartolommeo Angiolini überbrachte dem Tommafo einen Brief Michelangelo's und fchrieb (2. Aug. 1533) dem letzteren zurück, wie fehr fich Tommafo nach der Rückkehr Michelangelo's fehne. »Wenn er mit Euch ift, fühlt er fich glücklich und verlangt nichts anderes auf der Welt. Verzehrt Ihr Euch in den Wunfche zurückzukehren, fo brennt er förmlich vor Verlangen, dafs Ihr wiederkommt.« Und als Michelangelo am 11. October an Angiolini feine Sehnfucht nach dem Freunde noch heftiger ausdrückt und in einem Madrigal auf der Rückfeite des Blattes feufzt, dafs diefer ihn ohne Feffeln gekettet und ohne Hände gebunden habe, antwortet Angiolini wieder befchwichtigend, dafs auch Tommafo nicht die Tage, fondern die Stunden zähle, bis Michelangelo, wie er verfprochen, wiederkehre. Hat es einen Sinn, dafs, wie Tommafo felbft den Vermittler bei Vittoria Colonna fpielt, nun Angiolini wieder bei dem Vermittler vermittle. Und Angiolini nicht allein. Auch Sebaftiano del Piombo empfängt von Michelangelo den Auftrag, den Tommafo doch taufendmal zu grüfsen und, wenn er fchreibe, von ihm zu erzählen. »Denn wenn er mir aus dem Gedächtnifs käme, ich glaube, ich würde gleich todt hinfallen.«

Tommafo felbft endlich bezog Michelangelo's Neigung unzweifelhaft auf feine eigene Perfon. Wir befitzen den Brief, in welchem er Michelangelo's Klage, wie er denn glauben könne, vergeffen zu fein, beantwortete. Eine übermüthige Stimmung, wie fie ein verwöhnter Liebling allmählich annimmt, fpricht aus demfelben. Er hat nur zum Scherze Michelangelo den Vorwurf gemacht, er wiffe nur zu gut, dafs er nicht könne vergeffen werden. Den Brief fchliefst er mit den bezeichnenden Worte: »vostro più che suo«. So fehr es uns auch widerftreben mag, wir müffen daran fefthalten, dafs die an Tommafo gerichteten Briefe, Sonette und Madrigale in der That für diefen beftimmt waren.

Michelangelo war offenbar von einem Freundfchaftsparoxysmus ergriffen worden, einer Krankheit welcher zwei Jahrhunderte fpäter auch Winckelmann unter ähnlichen Verhältniffen verfiel. Das von ihm übrigens überfchätzte Talent und die Schönheit des jungen Römers verwebte Michelangelo zu einem Bilde, welches je länger es feftgehalten wurde, defto mehr von der Wahrheit und Natur fich entfernte und fchliefslich nur als angenehmer Anlafs, mit der eigenen Phantafie zu fpielen, beftand. Die Briefe an Tommafo liegen in mehrfacher Redaction vor. Immerfort ändert und feilt und künftelt Michelangelo an den Worten, immer gewählter und — gefchraubter wird der Ausdruck, fo dafs man eine Stilübung zu lefen glaubt und Anfätze und Entwürfe zu lyrifchen Ergüffen in den Briefen vermuthen möchte. Einen befferen Beweis, wie wenig unmittelbar und lebendig Michelangelo's Empfindung war, gibt es nicht. Von diefer Verwirrung der Phantafie, fo fcheint es, wurde er glücklich erlöft, als fich fein Herz einer edlen Frauengeftalt zuwandte.

In den Briefen und Sonetten, welche an Vittoria Colonna gerichtet find, weht eine gefunde Luft, eine nicht allein warme, fondern auch wahre Empfindung. Der Ton der Sonette klingt gedämpft. Weifs er doch, dafs er nahe an feiner Tage Ziel gekommen und die Sonne ihm beinahe fchon untergegangen ift. Darf

er im Winter noch auf Amor's Gluten hoffen? Kaum wagt er fich der hohen Frau zu nähern. Er dankt dem feligen Geift, dafs fie ihn des Grufses würdigt unter den vielen taufend Edlen, die ihr ergeben find. Nur halbfertig kam er auf die Erde, erft die hohe Frau wird ihn in ein vollkommenes Werk umwandeln. Aus eigener Kraft kann er das Ziel nie erreichen. Bald rechts bald links hat er den Weg zum Heil gefucht, wer aber nicht den Himmel fieht, irrt, daher mufs fie den Pfad ihm weifen.

In folchen Gedanken bewegen fich Michelangelo's Liebesgedichte an Vittoria Colonna. Ehrerbietung umfchlingt dicht die Liebe und läfst die Stimme der letzteren nicht allzu laut werden. Der hohe Geift der Geliebten erfcheint als die ftärkfte Feffel; nach der idealen Vereinigung mit ihr, nach dem gemeinfamen Auffchwung zum Lichte und zur Vollendung geht fein feurigftes Begehren. Auch in den leider in kärglichfter Anzahl erhaltenen Briefen huldigt ihr Michelangelo in nahezu unterwürfiger Verehrung. Als ihm Vittoria Colonna ihre Gedichte gefendet hatte, dachte er zunächft an ein Gegengefchenk. »Ich habe aber, fügt er hinzu, eingefehen, dafs man Gottes Gnaden nicht erkaufen könne. Nicht dafs ich euer Gefchenk im Haufe habe, fondern dafs ich in der Behaufung eures Gefchenkes wohne, wird mir ein Paradies dünken.« Mit liebenswürdiger Feinheit mäfsigt Vittoria feine flammende Begeifterung. »Ich habe Euch auf euren Brief nicht früher geantwortet, fchrieb fie ihm aus Viterbo, weil ich dachte, dafs, wenn wir diefen Verkehr fortführten, ich aus Pflicht, Ihr aus Höflichkeit, ich dann die Capelle der heiligen Catharina hier vernachläffigen und aufhören müfste, die feftgefetzten Stunden mit den Nonnen zu verleben, Ihr aber die Capelle des heiligen Paulus aus den Augen verlieren würdet und nicht vom Morgen an den ganzen Tag im füfsen Gefpräche mit euren Bildern verweilen, welche in ihrem natürlichen Gebahren ebenfo zu Euch fprechen, wie zu mir die lebenden Perfonen in meiner Umgebung. Ich würde mich gegen die Bräute, Ihr gegen den Statthalter Chrifti vergehen.« Sie ift überzeugt, dafs ihre fefte, durch ein chriftliches Band geeinigte Freundfchaft brieflicher Verficherungen nicht bedürfe. In der That hat das chriftliche Band, das religiöfe Intereffe den Beziehungen Michelangelo's zu Vittoria Colonna noch einen befonderen Charakter aufgeprägt.

* *
*

»Analogien des Proteftantismus in Italien« überfchreibt Ranke eines der wichtigften Kapitel in feiner Gefchichte der römifchen Päpfte. Die Bildung der Renaiffance war nur auf glückliche Zeiten berechnet, in welcher das Leben lachte, zum freien Genufs der perfönlichen Kräfte einlud, die Nation fich in frifchem Auffchwung begriffen fühlte und von ihrer wiedergewonnenen Jugend träumte. Sie bot keinen Halt mehr und verdorrte in ihren Wurzeln, als fich dunkle Schatten auf Italien legten, und das Volk mit der Kraft auch den Glauben an fich felbft verlor. Die Ueberfluthung des Landes mit franzöfifchen, fpanifchen und deutfchen Söldnern, der Fall Roms, der Sturz der florentiner Republik brachten Entfetzen in das furchtbar heimgefuchte Volk, zerftörten die heitere Harmonie, das Gleichmafs des Lebens, welchem die Renaiffancecultur nachgegangen war und

liefsen nach neuen Stützen und Zielen des Dafeins die Bedrängten ausfpähen. Gilt für die Richtung der letzten Jahrhunderte die Wiedergeburt der Antike befonders bezeichnend, fo darf für die jetzt anbrechende Zeit das Streben nach Erneuerung und Vertiefung des Glaubens als ein wichtiges Merkmal hervorgehoben werden. Die Einkehr Ernftgefinnter in die religiöfe Empfindung in Tagen, welche auf alle zufammen und auf jeden Einzelnen eine fchwere Schickfalslaft wälzten, befremdet nicht. Die ältefte Wurzel des Glaubens äufsert immer wieder ihre Lebenskraft.

Auch die allgemeine Weltlage drängte die religiöfen Intereffen in den Vordergrund. Die Laien zeigten fich in demfelben Mafse von religiöfem Eifer ergriffen und dem frommen Sinne zugeneigt, in welchem die kirchlichen Würdenträger dem weltlichen Wefen huldigten. In denkwürdiger Verkehrung der Verhältniffe entdeckten jetzt profane Fürften in kirchlichen Waffen den beften Schutz gegen politifche Anzettelungen der Päpfte. Durch die Berufung eines Concils nach Pifa ängftigte König Ludwig XII. wirkfam den trotzigen Papft Julius II.; die Furcht, dafs der Kaifer fich der Reformation freundlich zuwenden würde, lähmte nicht wenig die Widerftandskraft Clemens' VII. Die Erfchütterung der Geifter, hervorgerufen durch fittliche Nöthen und politifche Ereigniffe, erhöhte die Empfänglichkeit für religiöfe Gedanken. Die Richtung der Gedanken bezeichnet am beften der Umftand, dafs die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben viele der beften und angefehenften Männer Italiens tief bewegte und begeifterte Zuftimmung fand. Die Sehnfucht nach fefter Sicherung des Gemüthes, nach innerer ungetrübter Ruhe überdeckte den Widerfpruch, in welchem diefe Anfchauung von der allein wirkenden »Wohlthat Chrifti« mit der Volksnatur der Italiener und den antiken Ueberlieferungen ftand. In Venedig und Neapel fand die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben mächtige Anhänger. Dafs Vittoria Colonna mit gewichtigen Vertretern derfelben, mit Contarini, Poole, und insbefondere mit Fra Occhino von Siena — welchen nachmals fein Bekenntnifs aus der Heimat trieb — einen freundfchaftlichen Verkehr unterhielt, ift bekannt, dafs fie bei ihrem tiefen religiöfen Sinne und nach ihren herben Schickfalen dem Trofte, welchen die Lehre von der Rechtfertigung gewährt, zugänglich war, darf als gewifs vorausgefetzt werden. Mannigfach klingt diefelbe in ihren Sonetten an. Wie weit wurde aber Michelangelo, im höheren Alter und durch feine innigen Beziehungen zu Vittoria Colonna religiös angeregt, von der Geifterbewegung, die um ihn her fluthete, ergriffen? Die übrigens fpärlich in dem Briefwechfel mit feinem Neffen Lionardo vorkommenden Aeufserungen religiöfer Natur liefern keine Entfcheidung.

Als ihn (1549) eine Heiratskupplerin mit Briefen beläftigte, fie hätte durch göttliche Eingebung eine paffende Braut für den Neffen gefunden und ihn überdiefs mit Mahnungen plagte, er möge fromm leben und reiche Almofen fpenden, meinte er, das Weib thäte beffer zu fpinnen und zu weben, als ihre Frömmigkeit fo fehr herauszuftreichen. Die Nachricht vom Tode feines Bruders Giovanfimone (1548) beantwortet er mit der Anfrage, ob derfelbe noch vor feinem Tode gebeichtet und nach Vorfchrift der Kirche das Sacrament empfangen habe. »Wenn diefes gefchehen ift und wenn ich es weifs, werde ich geringeren Schmerz

fühlen.« Er erfährt, dafs Giovanfimone die Sterbefacramente nicht empfangen, wohl aber Reue empfunden habe. Das genüge, meinte er, für das Heil der Seele, doch fügte er vorfichtig hinzu: »se cosi è.« Michelangelo hielt nicht nur an den Gebräuchen der Kirche feft, fondern glaubte auch an die Wirkung guter Werke. Sein Diener und Gehilfe Urbino wurde krank. Betrübt meldet er es (30. Nov. 1555) Lionardo, dem er aufträgt, wenn er eine fromme Perfon wiffe, diefe für Urbino's Gefundheit beten zu laffen. Er felbft trat im Herbfte 1556 eine Wallfahrt nach Loreto an, kam aber nur bis nach Spoleto, von wo er im Gebirge die Eremiten befuchte. »In den Wäldern allein findet man Frieden.«

Das Gewicht diefer Reden und Handlungen wird durch die Erinnerung an die Macht der Gewohnheit verringert, ebenfo aber wird die Bedeutung des Ausdruckes: Lutheraner, auf Michelangelo angewendet, durch den gehäfsigen Sinn der Männer, welche ihn gebraucht, abgefchwächt. Aretino fand in dem jüngften Gerichte lutherifche Gedanken, ebenfo brach ein anonymer Zeitgenoffe, als er (1549) in der Kirche Sto. Spirito in Florenz die Copie der Pietà Michelangelo's — von Nanni di Baccio Bigio — erblickte, in Verwünfchungen über den Künftler und deffen lutherifche Einfälle aus. Wer möchte aus fo trüben Quellen auf die Gemüthsart des Künftlers fchliefsen?

Mehr Licht über die letztere verbreiten die religiöfen Gedichte Michelangelo's. Sie find eben fo zahlreich, wie durch die Tiefe der Empfindung und den Schwung des Ausdruckes ausgezeichnet. Der Klage, dafs er fo lange in der Weltlichkeit befangen gewefen und die falfche Liebe genährt, reiht fich die Sehnfucht nach Ruhe und Frieden an.

Der Welt entflohn, geliebter Herr, und ohne
Des Lebens drückend läftiges Gewicht
Ift nur zu Dir mein fchwanker Kahn gericht't,
Dafs ich nach wildem Sturm in Ruhe wohne.

In der göttlichen Liebe findet er jetzt allein das Heil, auf welches ihn die Nähe des Todes dringend hinweift. Den Glauben brennt er zu erlangen, der ihm durch eigene Schuld faft entfchwunden, auf die Gnade fetzt er feine einzige Hoffnung, denn:

Durch eignes Wohl kann Niemand Dir fich weihen,
Giebft du ihm nicht von Deiner Gnade Kunde.

Sein Auge wendet fich immer und immer wieder zu Chriftus am Kreuze, deffen Blut die verheifsene Erlöfung gebracht und die menfchliche Schuld getilgt.

Wie keine Marter Deiner gleich erfchien
So fei auch Deine Gnade ohne Mafsen.

Und in einem anderen Sonette heifst es:

Dein Fleifch, Dein Blut, Dein letztes Leiden bade
Mich von den Sünden rein, worin empfangen
Mich meine Mutter, mir fie zu vererben.

Diefe Richtung der Gedanken, deren Zufammenhang mit der Bewegung der Geifter in Italien und dem Streben nach gröfserer Glaubensinnigkeit nicht abge-

leugnet werden kann, erſcheint um ſo bedeutſamer, als ſie ſich auch in der gleichzeitigen künſtleriſchen Thätigkeit Michelangelo's wiederſpiegelt. Und wie Michelangelo's erhöhte religiöſe Stimmung dem Verkehr mit Vittoria Colonna entſtammt, ſo führen uns auch ſeine Kreuzbilder, die Frucht jener Stimmung, auf die hohe Frau zurück.

* * *

Condivi ſchreibt: »Auf Wunſch der Vittoria Colonna machte Michelangelo einen Chriſtus, welcher vom Kreuze iſt abgenommen worden und als lebloſer Körper zu den Füſsen der Maria hinfallen würde, wenn ihn nicht zwei kleine Engel an den Armen unterſtützten. Die Madonna ſitzt unter dem Kreuze mit einem thränenvollen, ſchmerzbewegten Antlitz, hebt beide Hände mit ausgebreiteten Armen zum Himmel empor, mit einem (Dante entlehnten) Spruche, der auf dem Kreuzesſtamme geſchrieben ſteht:

Non vi si pensa quanto sangue costa!

Er machte aus Liebe zu ihr auch eine Zeichnung Chriſti am Kreuze, nicht mit dem Ausſehen eines Todten, wie gewöhnlich geſchieht, ſondern in göttlicher Haltung, das Geſicht zum Vater erhoben, ſo daſs es ſcheint, er rufe: Eli, Eli! Man ſieht den Körper nicht wie einen Leichnam hinfällig, ſondern noch lebendig unter den grauſamen Schmerzen erzittern und ſich krümmen.« Mit welchem Entzücken Vittoria Colonna das Crucifix betrachtete, lehren ihre Briefe. Sie kann das Ende der Arbeit nicht erwarten und bittet Michelangelo, auch wenn das Crucifix noch nicht fertig ſei, es ihr auf eine Weile zu ſenden. Sie möchte es gern dem Gefolge des Cardinals Gonzaga zeigen. Und als ſie es in den Händen hält, jubelt ſie auf: »Man kann kein lebendigeres und vollendeteres Bild ſehen und niemals könnte ich ganz beſchreiben, wie fein und wundervoll es gemacht iſt. Ich habe es bei Licht betrachtet und mit dem Glaſe und im Spiegel, aber niemals ſah ich etwas Vollendeteres.«

Der Wortlaut des Briefes möchte beinahe die Vermuthung wecken, daſs Michelangelo den Chriſtus am Kreuze gemalt habe. Sie ſpricht von dem »Bilde« (imagine) und rühmt von demſelben, daſs es ganz anders in ihrem Gedächtniſſe feſtgenagelt ſei als andere »Gemälde« (pitture). Doch iſt von einer ſolchen eigenhändigen Ausführung in Farben nichts bekannt, während allerdings ſpätere Künſtler das Crucifix wie die Kreuzabnahme unzählige Male gemalt haben, und Condivi erwähnt ausdrücklich nur eine Zeichnung. Wohl aber haben ſich mehrere Handzeichnungen erhalten, welche von der eindringlichen Beſchäftigung Michelangelo's mit dem Gegenſtande Zeugniſs ablegen. Wiederholt verſuchte er das Bild des göttlichen Dulders in feſte Formen zu faſſen, ehe er die rechte Geſtalt fand. Für Chriſtus ſchwankte er zwiſchen zwei Typen: jenem des verſtorbenen und jenem des qualvoll leidenden Heilandes. Er ſchildert ihn einmal (Oxford, Louvre Br. 45) herabhängend am Kreuze, ſo daſs die am Querbalken befeſtigten Arme das ganze Gewicht des Körpers zu tragen haben. Der Kopf iſt auf die Bruſt geſunken und leiſe zur Seite geneigt, der Leib geſtreckt, die Beine beinahe ganz

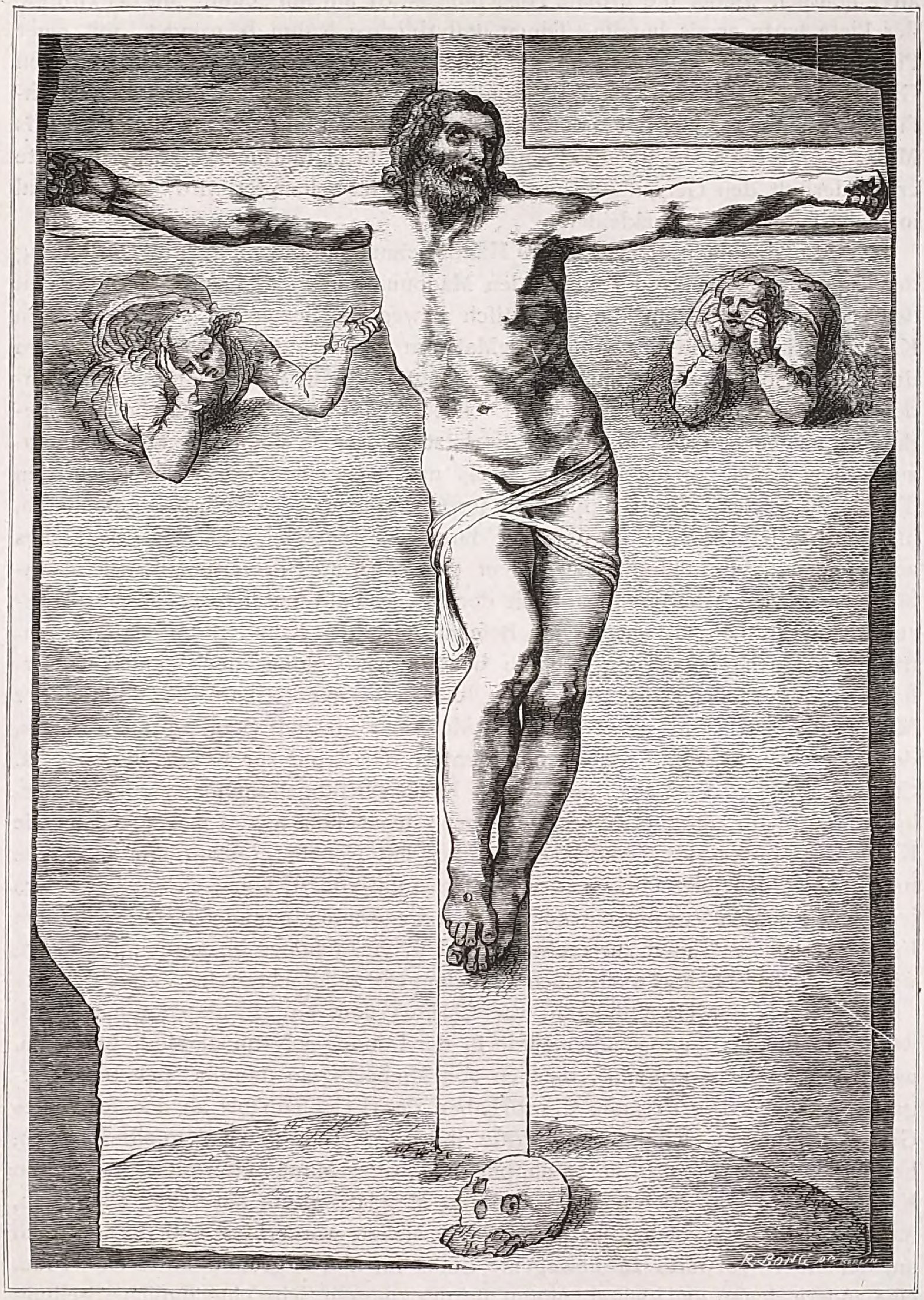
gerade neben einander geftellt. Dann wieder ftellt er Chriftum, von qualvollen Leiden heimgefucht, in furchtbarem Todeskampfe dar. Die Arme find horizontal gefpannt, auf gleicher Höhe mit der Schulter, der Kopf erfcheint zur Seite geneigt aber nach oben gerichtet, der Leib ift ftark gekrümmt, das eine Bein, wie vom Schmerz durchzuckt, hinaufgezogen. Im Kopfe fteigert fich der Ausdruck zur höchften Gewalt. Der zur Klage geöffnete Mund, das halbgebrochene Auge, an welchem das Weifse am meiften fichtbar ift, das durch den Angftfchweifs an die Stirn geprefste Haar enthüllen ein ergreifendes Bild tiefften Duldens, gemildert und verklärt durch die unauslöfchliche Schönheit der Züge. Unwillkürlich treten die Verfe aus Michelangelo's Sonett vor die Erinnerung:

Wie keine Marter Deiner gleich erfchien
So fei auch Deine Gnade ohne Mafse.

Man begreift, dafs diefe Auffaffung Chrifti fich der Phantafie des Volkes mächtig einprägte. Unzählige Crucifixe namentlich der plaftifchen Kleinkunft Italiens gehen auf diefen von Michelangelo gefchaffenen Typus zurück. Nicht minder gerechtfertigt erfcheint das begeifterte dem Ausdrucke und der Feinheit der Ausführung gefpendete Lob der Vittoria Colonna. Denn auf diefe Darftellung des Crucifixes beziehen fich ohne Zweifel Condivi's Bericht und Vittoria's Brief.

Ein Blatt in der Oxfordfammlung (Br. 84), wenn auch nur eine Nachzeichnung aus alter Zeit, gibt über das Werk den beften Auffchlufs. Hier fehen wir zu beiden Seiten des Kreuzes unter dem Querbalken zwei ftark verkürzte Engel, welche die fchmerzliche Theilnahme in leidenfchaftlichfter Weife ausfprechen und die Befchauer auf die Gröfse des Leidens Chrifti aufmerkfam machen. Der Engel zur Linken prefst die Wange auf die eine Hand und weift mit der anderen Hand auf Chriftus hin; der Engel auf der Gegenfeite hat beide Arme auf eine Wolke geftülpt und hält den Kopf zwifchen den Händen, den Thränen freien Lauf laffend. Man erfchrickt über die Unbändigkeit des Ausdruckes, worin übrigens fchon Giotto unferem Meifter vorangegangen war, und über die rückfichtslofe Betonung einer einzigen Empfindung. Ihr zu Liebe wird die Anmuth und Zierlichkeit, von einer Engelserfcheinung fonft untrennbar, unbedingt geopfert. Sind aber die leicht befchwingten Engel auf dem Raffaelifchen Crucifix, von älteren umbrifchen Schilderungen ganz abgefehen, wirklich im poetifchen Sinne lebendige Wefen? Sind fie mit ihrer Seele bei den Vorgange? Man mufs es ebenfo verneinen, wie man die ergreifende Wahrheit und die innere Theilnahme an den Engeln Michelangelo's anzuerkennen gezwungen ift. Es fteckt in diefen energifchen Geftalten der alte Michelangelo; in der Ueberleitung der Scene auf das dramatifche Gebiet aber liegt ein deutlicher Hinweis auf die Geiftesftrömung, welche den Künftler und feine Freundin umgab. Die frühere Renaiffancecultur befafs für eine fo furchtbar ernfte Auffaffung der Paffion Chrifti nur eine geringe Empfänglichkeit.

Aufser dem Crucifix befchäftigte auch die Kreuzabnahme lebhaft des Künftlers Phantafie. Ihre Darftellung fällt nicht ausfchliefslich in die Zeit feines Verkehres mit Vittoria Colonna, doch hat diefe Compofition in feinem Greifen-



Chriftus am Kreuz.
Alte Copie einer Zeichnung von Michelangelo. Oxford.

alter fichtlich wieder die gröfste Anziehungskraft auf ihn geübt. Mit der Gruppe der Pietà hatte er als Jüngling feinen unfterblichen Ruhm begründet, mit einer Pietà fchlofs er feine Laufbahn als Bildhauer ab. Zum Schmuck des eigenen Grabes hatte fie Michelangelo beftimmt, doch blieb fie wie eine zweite, gleichfalls in höherem Alter begonnene Gruppe deffelben Inhaltes unvollendet. Als Michelangelo die Kreuzabnahme zum letzten Male in Marmor verkörperte, hatte er wiederholt den Gegenftand gezeichnet, ja wie behauptet wird, auch einmal in malerifche Formen gekleidet.

Wir ftofsen unter Michelangelo's Handzeichnungen fowohl auf die Darftellung der eigentlichen Pietà, der klagenden Madonna mit dem Leichnam Chrifti auf dem Schoofse, wie auf die dramatifch bewegtere Scene der Abnahme vom Kreuze. Ein Blatt in der Sammlung Malcolm fchildert die Klage der Mutter um den todten Sohn, der mit ftark zurückgebeugtem Kopfe und fchlaff herabhängenden Armen in ihrem Schoofse liegt. Die Freunde, dicht an die Madonna gedrängt, neigen fich vor, theils um die letztere, welche vor Schmerz zufammenzubrechen droht, zu unterftützen, theils um noch einen letzten Blick auf den Todten zu werfen. Die Gruppe von fechs Perfonen ift wunderbar gefchloffen, in ihrem Aufbau ebenfo vollendet, wie durch die Mannigfaltigkeit des Ausdruckes ausgezeichnet. Detailftudien zu einem todten Chriftus in verfchiedenen Sammlungen (Louvre, Albertina), bald mit der Feder, bald mit fchwarzer Kreide gezeichnet, verrathen die eingehende Befchäftigung des Künftlers mit dem Gegenftande, welchen er auch auf Wunfch der Vittoria Colonna noch einmal wiederholte. Hier erfcheint die Gruppirung lofer, die unmittelbare Verbindung der Mutter mit dem Sohn gelockert. Die Madonna fitzt am Stamme des Kreuzes, den Kopf fchmerzvoll nach oben gerichtet, die Arme zur Klage ausgebreitet. Chriftus, noch in der Lage, wie er vom Kreuze herabgenommen wurde, mit gekrümmten, halb untergefchobenen Beinen, lehnt fich mit dem Rücken an die Kniee der Mutter an. Seine Arme, früher mit Nägeln graufam an das Kreuz befeftigt, werden jetzt fanft von zwei Engeln unterftützt, von welchen befonders jener zur Rechten Vittoria entzückte. »Ich freue mich befonders, fchrieb fie dem Freunde, dafs der Engel zur rechten Hand fo viel fchöner ift, am jüngften Tage wird der heilige Michael auch Euch Michelangelo zur Rechten des Vaters ftellen.«

Die Reihe der Darftellungen, wie Chriftus vom Kreuze abgenommen wird, würde mit dem halbuntermalten Bilde in der Londoner Nationalgalerie beginnen, wenn nur die Ueberzeugung, dafs es von Michelangelo ftamme, fich beffer begründen liefse. Die Freunde Chrifti haben den Leichnam bis an den Rand des Grabes gefchleppt und find im Begriffe, ihn die Stufen, die zu demfelben führen, herabgleiten zu laffen. Ein kahlköpfiger bärtiger Mann unterftützt den todten Körper im Rücken, Nicodemus und Maria Magdalena, ein häfsliches Mannweib, halten die Binde, welche um den Leib gewickelt wurde, feft und ftrengen fich an, denfelben vorwärts zu bewegen. Links im Vordergrunde kniet eine Frau, eine andere, kaum angedeutet, nimmt auf der anderen Seite eine ähnliche Stellung ein. Rechts im Hintergrunde fteht die Madonna, mit dem Gefichte von der Hauptgruppe abgewendet, und breitet klagend die Hände aus. Die Aehnlichkeit des Kahlkopfes mit dem Josephus in der heiligen Familie in der Tribuna gab

Anlafs zu der Vermuthung, das Bild fei mit diefer gleichzeitig entworfen worden. Dem widerfpricht die Auffaffung des ganzen Vorganges und die Zeichnung des Chriftuskörpers, welche nur in viel fpäteren Arbeiten des Meifters Anklänge befitzen. Vollftändig der Weife Michelangelo's fremd find die knieende Frauenfigur und die Madonna. Man kann höchftens annehmen, dafs die Hauptgruppe auf einen Entwurf Michelangelo's zurückgeht; mit dem, übrigens arg verdorbenen, nicht einmal in der Technik (Tempera oder Oel?) ganz fichergeftellten Bilde des Nationalmufeums hat der Meifter gewifs nichts zu thun.

Eine eigenhändige Arbeit dagegen und felbft unter diefen von hervorragender Bedeutung ift die Röthelzeichnung in Oxford (Br. 77), ohne ein äufseres Kennzeichen der Zeit ihrer Entftehung, aber jedenfalls in die fpäteren Lebensjahre nach der Rückkehr aus Florenz fallend. Die Freunde haben den todten Chriftus unmittelbar vom Kreuze auf ihre Schultern geladen und tragen ihn zu Grabe. Zwei Perfonen, die eine kniend, die andere — eine Frau — ftark vorgeneigt, halten ihn um die Mitte des Leibes feft, während andere ihn unter den Schultern ftützen, oder wenigftens feine Hand noch zu berühren fuchen. Die Skizze ift nur halbfertig geworden, einzelne Figuren erfcheinen kaum flüchtig angedeutet, an anderen find mannigfache Aenderungen der Umriffe fichtbar; doch offenbart fie die Abficht des Künftlers, zwei Actionen zu verbinden, mit dem Aufladen der todten Laft auch fchon das gleichzeitige Vorwärtsdrängen wiederzugeben, vollkommen deutlich.

Endlich wären die Verfuche einer neuen plaftifchen Verkörperung der Pietà zu erwähnen. Der englifche Forfcher J. C. Robinfon hat diefen letzten Kreis der künftlerifchen Thätigkeit Michelangelo's klar beleuchtet. In der Zeit, als er mit Vittoria Colonna verkehrte, begann Michelangelo an einer Marmorgruppe zu arbeiten. Sie ftellte in lebensgrofsen Figuren die Madonna dar, welche ftehend den gleichfalls emporgerichteten Leichnam Chrifti mit krampfhafter Anftrengung vor fich hält und der Welt den Dulder und Erlöfer zeigt. Eine flüchtige Skizze der Gruppe bewahrt die Oxforder Sammlung. Aus unbekannten Gründen liefs Michelangelo die Arbeit liegen und griff zu einem riefigen Marmorblocke, um diefelbe Scene, aber in viel umfaffenderer Weife, reicher und gröfser darzuftellen. Sie follte, wie erwähnt, zu feinem Grabmale dienen. Ein bärtiger Mann, in einen Mantel gehüllt, mit der Kapuze über dem Kopfe bildet die Spitze der Gruppe. Chriftus, deffen todte Glieder, keiner inneren Erregung mehr folgend, fchlaff in der Lage bleiben, in welche fie zufällig bei der Kreuzabnahme gerathen find, ruht in feinen Armen. Der Kopf ift zur Seite gefunken, die Beine find geknickt, im Knie eingebogen, die Arme hängen leblos herab. Zwei Frauen knieen zur Seite des Leichnams und ftützen denfelben; die Madonna rechts prefst ihr Antlitz an den Kopf des Sohnes und hält mit beiden Armen feinen Leib umfafst. Maria Magdalena auf der anderen Seite ftemmt die eine Hand gegen den Schenkel Chrifti, und unterftützt mit der anderen den Leib unter der Achfel, fo dafs fein Arm fich frei um ihren Kopf legt. Die Maffe des Blockes reichte für die Gruppe von vier lebensgrofsen Figuren nicht aus, auch zeigte der Marmor Flecken, und zum Ueberflufs war von der Madonna ein Finger abgefprungen. Michelangelo liefs daher das Werk unvollendet liegen, zerfchlug es fogar in mehrere Stücke.

Doch geftattete er fpäter, auf Bitten feines Freundes Franccsco Bandino, dafs es durch den Bildhauer Tiberio Calcagni wieder zufammengefetzt und ergänzt wurde. Die Vollendung konnte freilich der verhauenen Gruppe niemals verliehen werden. Sie blieb im Befitze der Familie Bandino, kam nachmals nach Florenz und wurde 1722 im Dome hinter dem Hochaltar aufgeftellt. Das trübe Licht, welches fie durch die Kuppelfenfter empfängt, ift hell genug, die Fehler der Arbeit und die Mafslofigkeit der Compofition erkennen zu laffen. Nun wandte fich Michelangelo, der, wie Vafari fagt, immer etwas mit dem Meifsel arbeiten mufste, um fich die Zeit zu vertreiben, dem anderen kleineren Blocke wieder zu, ohne aber auch diefen zu vollenden. Er wurde hundert Jahre fpäter in einem unterirdifchem Raume entdeckt, herausgehoben und öffentlich ausgeftellt. Er fteht gegenwärtig im Hofe des Palazzo Rondanini auf dem Corfo, arg zugerichtet, wenig deutlich und nur in einzelnen Theilen die Spuren der Hand Michelangelo's verrathend. Auch hier ift der Verluft des Sinnes für das plaftifch Mafsvolle befonders bemerkbar. Michelangelo behandelt den Marmor wie ein leeres Blatt Papier, welches fich beliebig mit Linien befchreiben läfst und Aenderungen der Umriffe willig duldet. Die Kunft, Vafari's Worte bezeugen es, war für ihn ohne beftimmte fefte Ziele, ein blofses Spiel geworden.

Mit Vittoria's Tode (1547) war nicht allein das innigfte Seelenband, das er im Leben geknüpft hatte, zerriffen, fondern auch die letzte kräftige Anregung zu künftlerifchem Schaffen begraben worden. In den vier Sonetten, die er auf ihren Tod dichtete, kehrt die Klage über feine Verlaffenheit und wie er kraftlos geworden, immer wieder. Die Erinnerung bringt kein Heil, den plumpen Hammer kann er wohl noch führen, aber der Himmelshammer, der allein die Schönheit fchafft, fehlt ihm fortan; einer erlofchenen Kohle ift er ähnlich geworden. Und in einem an Vafari gerichteten Sonette fieht er fich bereits an das Ziel gelangt von feines Lebens Mühen und eilt, den morfchen Kahn aus Sturm und Wellen im ficheren Hafen zu bergen:

> Mein Herz erfreut nicht Meifseln mehr und Malen,
> Dafs es fich nur zur Gottesliebe wende,
> Die ausgefpannt am Kreuz die Hand uns reichet.

XVI.

Michelangelo's letzte Lebensjahre.

Im Jahre 1538 reiste ein junger Lissaboner Künstler, dessen Vorfahren aus den Niederlanden in Portugal eingewandert waren, nach Rom, um hier seine Bildung zu vollenden. Er brachte in Rom mehrere Jahre zu, eifrig nach der Antike zeichnend und im Verkehr mit bedeutenden Männern sich zu unterrichten bemüht. Der Papst und die Cardinäle lockten nicht seine Neugierde, Künstler dagegen wie der berühmte Illuminist Giulio Clovio, Bandinelli, Sebastian del Piombo, Perino del Vaga, der Gemmenschneider Valerio Vicentino, wurden von ihm mit rastlosem Eifer aufgesucht. Die höchste Verehrung zollte er Michelangelo. Traf er ihn im Vatican oder auf der Strasse, so verliess er ihn nicht eher, als bis die einbrechende Nacht das Scheiden erzwang. In die Heimat zurückgekehrt, schrieb Francesco d'Ollanda, der nicht nur Illuminist und Architekt, sondern auch ein literarisch gebildeter Mann war, einen Traktat über die Malerei. Er kleidete ihn nach damals herrschender Sitte in die Form eines Dialogs und schmückte seine Lehren, um sie kurzweiliger zu machen, mit persönlichen Erinnerungen an seinen römischen Aufenthalt aus. Das Manuscript, am Tage des h. Lucas 1548 vollendet, befindet sich in der Jesuitenbibliothek in Lissabon; Auszüge aus demselben theilte Graf Raczynski in französischer Uebersetzung in seinem Buche »Les arts en Portugal« im Jahre 1846 mit und zwar jene Gespräche, an welchen auch Michelangelo theilnahm. Wörtlich treu hat Francesco d'Ollanda Michelangelo's Reden gewiss nicht im Gedächtniss bewahrt, bei dem Niederschreiben derselben ohne Zweifel grosse Freiheiten sich erlaubt. Der Kern derselben erscheint aber glaubwürdig und stimmt mit den Schilderungen, die wir sonst von Michelangelo's Natur besitzen, vollkommen überein.

Eines Tages will Francesco seinen Gönner, den Lattanzio Tolomei aus Siena, einen ebenso gelehrten wie in den Angelegenheiten des Staates wohl bewanderten Mann, besuchen. Er hört, dass derselbe sich in der Kirche San Silvestro auf dem Quirinale in Gesellschaft der Marchesana di Pescara befinde und den religiösen Uebungen, welche der Prediger Fra Ambrosio aus Siena leitet, beiwohne. Er begiebt sich dahin, und nachdem Fra Ambrosio seine Erklärung der Briefe des h. Paulus geschlossen, entspinnt sich ein Gespräch, an welchem auch der von Vittoria Colonna herbeigerufene Michelangelo theilnimmt. Von

einer huldvollen Aeufserung der liebenswürdigen Frau, dafs die Freunde feinen Charakter noch höher ftellen als feine Werke, nimmt er Anlafs, fein zurückgezogenes Leben und feine Liebe zur Einfamkeit zu vertheidigen. Nichts fei ungerechter als die Klage über das bizarre Wefen und die geringe Zugänglichkeit der Maler. Ein Künftler, völlig in die Arbeit vertieft, hat keine Zeit, Müfsiggänger zu unterhalten. Wenn derfelbe die Welt fliehe, weil feine Befchäftigung ihn ganz in Anfpruch nehme, fo möge man ihn nicht tadeln, fondern in Ruhe laffen, zumal da er von den Anderen nichts verlangt. Selbft der Papft plage ihn und werfe ihm vor, dafs er fich fo felten am Hofe zeige. »Ich antworte ihm dann: ich ziehe vor, für Euere Heiligkeit in meiner Weife zu arbeiten als den ganzen Tag, wie fo viele thun, in Eurer Gegenwart ftill zu ftehen.« Was aber den Tadel eines feltfamen bizarren Wefen betrifft, fo meint Michelangelo, ein Mann, der gar nichts Befonderes an fich habe, fei kein hervorragender Geift. Die gewöhnlichen Menfchen finde man, ohne erft eine Laterne anzünden zu müffen, auf allen Märkten der Welt.

Den Gefprächftoff rafch wechfelnd, erbat fich fodann Vittoria Colonna fein Urtheil über den Werth der flandrifchen Malerei. Daffelbe lautete herb genug. Flandrifche Bilder möchten wohl den Frommen im Allgemeinen beffer gefallen als alles, was in Italien gemalt werde. Während die italienifche Malerei dem Befchauer niemals eine Thräne entlocke, bewirke die flandrifche, dafs die Thränen im reichen Strome fich ergiefsen. Diefelbe werde fchön erfcheinen den Weibern, den ganz alten und auch den ganz jungen, den Mönchen und den Nonnen. Sie liebe das Auge zu täufchen und ftelle gern ergötzliche Gegenftände dar oder folche, denen niemand etwas Böfes nachfagen kann, wie Heilige und Propheten. Gewöhnlich fchildere fie Tand und altes Gemäuer, grüne Wiefen von Bäumen befchattet, mit Flüffen und Brücken, was man eine Landfchaft nennt, da und dort belebt durch viele Figuren. Und obgleich das manchem Auge behage, fo ftecke doch darin weder Vernunft noch Kunft, keine Symmetrie, keine Proportionen, keine forgfame Auswahl, keine Gröfse. Die flandrifche Malerei will fo viele Dinge wiedergeben, wo doch fchon eins durch feine Bedeutung genügte, und aus diefem Grunde macht fie kein einziges zu vollkommener Zufriedenheit.

Ueber diefen Gefprächen war der Abend herangekommen. Michelangelo mahnte zum Aufbruch. Alle geleiteten, nachdem eine neue Zufammenkunft für den folgenden Tag verabredet worden, die Marchefana ehrerbietig bis an die Thüre; Michelangelo und Tolomei entfernten fich fodann, Francesco d'Ollanda und noch ein anderer Spanier folgten Vittoria Colonna bis zu dem Nonnenklofter S. Silveftro in capite, wo diefelbe ihren Aufenthalt genommen hatte.

Es vergingen acht Tage, ehe die Gefellfchaft fich wieder in denfelben Räumen wie das erfte Mal vereinigte. Michelangelo und Vittoria Colonna waren bis dahin verhindert gewefen. Den Inhalt des zweiten Gefpräches und ebenfo des letzten, welches fpäter, aber nicht mehr in Gegenwart der Marchefana ftattfand, bildete vorzugsweife die lobreiche Schilderung der Malerkunft, welche aber im weiterem Sinne genommen wird, fo dafs fie mit der Zeichenkunft überhaupt zufammenfällt. So weit gefafst, darf fie allerdings als die Mutter aller Künfte

gefafst werden. Auch der Dichter übt fie aus, ja in jeder menfchlichen Thätigkeit wirkt fie mit. Bei dem Schnitt der Gewänder, bei dem Hausbau, bei der Anlage von Gärten, bei der Zeichnung der Seekarten, in Kriegs- und Friedenszeiten, überall erfcheinen die Dienfte der Malerei unentbehrlich. Ob Francesco d'Ollanda in diefen Sätzen die perfönliche Anficht Michelangelo's in vollftändiger Reinheit wiedergegeben, fteht dahin; wichtig und gewifs nicht von Francesco erfunden ift nur die Aeufserung des Meifters, dafs er der Malerei entfagt habe. Vittoria Colonna hatte fcherzhaft hingeworfen, Francesco zeige fich fo verliebt in die Malerei, dafs fie fürchte, diefelbe werde die Ehe mit italienifchen Meiftern löfen und dem begeifterten Liebhaber nach Portugal folgen. Darauf antwortete Michelangelo, er für feine Perfon werde die Malerei nicht hindern, denn er habe fich bereits von ihr gefchieden, da er nicht mehr die Kräfte in fich fühle, welche eine folche Liebe erfordere.

* * *

Aus jeder Zeile Francesco d'Ollanda's fpricht die hohe Ehrfurcht, welche Michelangelo den Freunden einflöfst, die unbegrenzte Autorität, die er als Künftler geniefst. Er wurde als der Patriarch verehrt, zu welchem alle Kunftgenoffen ohne Ausnahme emporblickten, deffen Meinung ftets entfchied, deffen Willen fich gern oder ungern alle beugten. Ihm war geftattet, was fonft niemand wagte. Ungerügt durfte er im Eifer der Verhandlung in Gegenwart des Papftes den Hut auffetzen und ungefcheut Kirchenfürften zornige Worte in das Geficht fchleudern. Wie fcharf die Zeitgenoffen auf fein künftlerifches Urtheil horchten, lehrt uns am beften Uliffe Aldrovandi kennen, welcher im Jahre 1550 die antiken Statuen Roms befchrieb. So knapp auch feine Schilderungen gehalten find, fo vergifst er doch niemals das Lob, welches Michelangelo einzelnen Statuen gefpendet, befonders zu erwähnen. Die höchfte Bewunderung Michelangelo's erregte der Herculestorfo, die Amazone im Haufe des Cardinal Cefi, die Gruppe des »Pasquino, der den todten Antäus umarmt« im Haufe des Monfignore Francesco Soderini, und die verftümmelte Gruppe des Löwen, welcher ein Pferd zerfleifcht, auf dem Capitol. Dafs fein Beifall gerade diefe Werke traf, wird nicht befremden. Das energifch leidenfchaftliche Wefen, der Ausdruck kräftigfter Bewegung waren ihm auch in der antiken Kunft wahlverwandt.

Die Schrift des Francesco d'Ollanda zeigt nicht allein das grofse Anfehen Michelangelo's bei den Zeitgenoffen, fondern klärt uns auch über feine perfönlichen Stimmungen auf. Er liebt die Einfamkeit, vertheidigt fein zurückgezogenes Leben mit der Pflicht, fich innerlich zu fammeln und auf feine ernften Aufgaben vorzubereiten. In noch kräftigeren Farben fchildern diefe Gemüthslage die Gefpräche des Donato Gianotti. Die Freunde, Donato, dann Luigi del Riccio und Antonio Petreo begegneten Michelangelo, der vom Capitol herabftieg, forderten ihn zu einem Spaziergange auf und erörterten auf- und abwandelnd einzelne fchwierige Stellen der göttlichen Komödie. Zum Schluffe luden fie ihn zu einem gemeinfamen Mahle ein. Tanz und Mufik follten Michelangelo's fchwermüthige Stimmung verbannen. »Wie könnt Ihr an Tanzen denken, lautete die

Antwort, da doch die Welt zum Weinen ist. Wer sich nicht verlieren, sich selbst vielmehr geniefsen will, darf sich nicht dem Vergnügen hingeben, sondern lieber an den Tod denken. Der Todesgedanke lehrt Sammlung und Einkehr und hält den Mann, der sich ihm befreundet hat, aufrecht und befreit ihn von menschlichen Leidenschaften.« Diese Selbstgeständnisse, der Inhalt so vieler Gedichte, auch zahlreiche Briefstellen haben wesentlich zu dem Bilde beigetragen, welches gemeinhin von Michelangelo entworfen wird, als eines finsteren, allen Lebensfreuden abspenstigen, zornmüthigen Mannes. Völlig ausgestrichen können diese Züge nicht werden.

Wenn Michelangelo selbst sagt, dafs er wenig Verkehr habe, müssen wir ihm wohl glauben; dafs er leicht aufbrauste, selbst mit guten Freunden sich oft entzweite, und insbesondere von einem unbegreiflichen Misstrauen beseelt war, dafür liegen nur zu viele Zeugnisse vor. Am meisten hatte sein Neffe Lionardo, mit welchem er seit 1540 einen überaus regen Briefwechsel unterhielt, unter diesen Eigenheiten und Fehlern zu leiden. Eilte derselbe auf die Nachricht von Michelangelo's Erkrankung (1544) nach Rom, so hatte er dabei gewifs nur Erbschaftsgedanken im Kopfe. »Du bist gekommen zu sehen, was ich dir hinterlasse. Hast du nicht genug an dem, was in Florenz mir gehört? Du bist aber ganz wie dein Vater, der mich in Florenz zuletzt aus meinem Hause getrieben hat. Lasse dir gesagt sein, dafs ich mein Testament so eingerichtet habe, dafs du auf nichts mehr, von dem, was ich in Rom besitze, rechnen kannst.« Aber auch in seinen gesunden Tagen ist ihm ein Besuch des Neffen nicht recht. Als ihm dieser seine Ankunft im September 1541 ankündigt, antwortet er verdriefslich: »Komme später; ich habe jetzt keine Zeit mit Euch zu verlieren. Mein Diener Urbino hat Urlaub und da fehlte es nur noch, dafs ich für Euch kochen sollte.« Will Lionardo eine Wallfahrt nach Loreto unternehmen, so billigt Michelangelo zunächst den Beschlufs: Gelübde mufs man halten. Er fügt aber gleich hinzu: »Doch wozu den Pfaffen das Geld geben, die es weifs Gott wie verwenden, und so viel Zeit verlieren. Kannst du das Seelenheil deines Vaters nicht in Florenz besorgen?« Und so in allen und jedem, was der Neffe thut oder nicht thut.

Nicht einmal die Handschrift Lionardo's, welche er wegen seiner Augenschwäche nicht gut lesen kann, entgeht seinem Tadel. »Wo hast du schreiben gelernt, donnert er ihn an, sobald ich deine Briefe nur sehe, bekomme ich das Fieber.« In seinem Zorne warf er einmal einen Brief ungelesen in das Feuer. Aber derselbe Mann, der scheinbar auf Geld und Besitz so hohen Werth legt, dafs er in den Ruf eines Geizhalses kommt, spendet insgeheim reiche Wohlthaten. Wiederholt empfängt Lionardo den Auftrag, zu forschen, ob sich ein florentiner Bürger in Noth befände, besonders solche, welche Töchter für die Ehe oder das Kloster auszustatten haben und er gewährt dann solchen verschämten Armen ansehnliche Unterstützung. Michelangelo könnte in der That als das Urbild des Burbero benefico Goldoni's gelten.

Nicht die Natur, sondern erst lange bittere Erfahrung hat ihn gegen die Menschen misstrauisch gemacht, so dafs er schliesslich überall nur Betrug sieht, und seinen Hang zur Einsamkeit erklärt er selbst in dem Gespräche mit Donato Gianotti aus seinem liebereichen Herzen, das ihn in Gefahr bringt, im Verkehre

mit liebenswürdigen Menſchen ſich ſelbſt zu verlieren. Daſs Michelangelo nicht immer nur die Stirn runzelte, vielmehr auch auf Scherze einzugehen fähig war, zeigte ſich im Verkehr mit Luigi del Riccio. Dieſem war ein junger Freund, der ſchöne Cecchino Bracci geſtorben. Michelangelo verſprach nicht allein eine Zeichnung für deſſen Grabmal zu liefern, ſondern ſchrieb auch zu Ehren des Verſtorbenen mehrere Epitaphien, gereimte Grabſprüche. Die Leichtigkeit, mit welcher er dieſelben zu Stande brachte, reizte ihn und lieſs ihn immer neue Verſe auf kleine Zettel hinwerfen. Riccio aber, ſobald er Michelangelo's Luſt merkte, ſtachelte unaufhörlich denſelben zu neuen Sendungen. Er ſetzte Preiſe für jedes Epitaph aus und ſchickte allerhand Früchte und Leckerbiſſen zum Danke zurück. Forellen und Enten, Fenchel und Rahmkäſe, Melonen und Wein bildeten Michelangelo's Honorar. Dieſer unterlieſs es niemals, den richtigen Empfang in launiger Weiſe zu beſtätigen und immer neue Epitaphien zu ſenden: »Das iſt für die Forellen; jenes Epitaph möge auf die Oliven geſchlagen werden, hier die Zahlung für den vino greco.« So ſammelten ſich allmählich achtundvierzig Epitaphien an, deren ſcherzhaften Urſprung Michelangelo ſelbſt offen anerkennt.

Auch dem Verkehr mit hochſtehenden Perſonen fehlt es nicht an gemüthlichen Seiten. Michelangelo läſst ſich von ſeinem Neffen häufig Wein, Käſe, Früchte aus Florenz ſenden. Er murrt zwar oft, wenn die Geſchenke anlangen: die Käſe ſind zu weich, der Wein trübe, und thut als ob ſie ihm völlig gleichgiltig wären. Doch hängt insgeheim ſein Herz an denſelben, da er einen guten Anlaſs hat, ſeine Freigebigkeit zu beweiſen. Der Wein von Trebbiano ſcheint ſein Lieblingstrunk zu ſein. Selbſtverſtändlich muſs auch der Papſt von demſelben koſten. Er verehrt ihm ſechs Flaſchen, und als ihm einmal beſonders ſüſse Birnen geſchickt werden, beſtellt er auch ſolche für den Papſt. Auch ſein häusliches Leben offenbart bei aller ſcheinbarer Rauhheit Züge eines liebevollen, gutmüthigen Weſens. Die Mägde zwar ſchaffen ihm groſse Plage. Unaufhörlich wechſelt er dieſelben, ſo daſs man mit ihren Namen einen Kalender füllen könnte; da gibt es eine Catarina, Lucia, Vincenzia, Benedetta, Laura u. ſ. w. Die eine, Vincenzia, die Tochter eines Wurſthändlers in Macello di Corvi, welcher er bei guter Aufführung, wenn ſie vier Jahre im Dienſte bleibt, eine Ausſtattung verſprochen hat, verurſacht ſogar einen häuslichen Skandal. Sie wird vom Bruder mit Gewalt weggeführt. Michelangelo ſeufzt, er zahle gut und lebe doch elend: »Sono tutte puttane e porche.« Mit welcher rührenden Treue hängt er aber an ſeinem Urbino, wie vertraut iſt das Verhältniſs zwiſchen Herrn und Diener. Als Urbino heiratet, nimmt er auch die Frau in ſein Haus, und ſeinen Tod (1555) beklagt er, als wäre ihm ein Sohn geſtorben. »Fünfundzwanzig Jahre hat er mir treu gedient. Nun iſt er aus dem Leben geſchieden und hat mich gar betrübt zurückgelaſſen. Viel lieber wäre es mir geweſen, mit ihm zu ſterben, ſo ſehr habe ich ihn geliebt. Und er hat es auch verdient. Denn er war ein wackerer Menſch, voll Treue und Redlichkeit. Durch ſeinen Tod bin ich wie ohne Leben geblieben und finde keine Ruhe mehr.« Für die Witwe Cornelia ſorgt er liebevoll, und als dieſe ſich wieder verheiratet, nimmt er ſich der Waiſen, auf daſs dieſe nicht etwa verkürzt werden, eifrig an.

Den Mittelpunkt feiner Sorgen und feiner Liebe bildet aber der Neffe Lionardo. Mag er noch fo oft verfichern, ihm fei alles gleichgiltig, man möge ihn nur in Ruhe laffen, in Wahrheit lebt er mit feinen Gedanken doch nur bei dem Neffen. Er fühlt fich als Haupt der Familie, verlangt daher Unterordnung und dafs ftets fein Rath eingeholt werde. Wie das Geld am ficherften anzulegen fei, — er warnt vor Banken, diefe betrügen alle — wie das Haus befchaffen fein müffe, welches Lionardo kaufen will, nicht feucht, nicht alt, darüber gibt er genaue Vorfchriften. Auch die Heirat des Neffen nimmt er in die Hand. Er läfst fich paffende Mädchen vorfchlagen und verhandelt mit den Verwandten. »Du mufst eine Frau nehmen, lautet fein Rath, welche häuslich ift und welcher du befehlen kannft, und keine, die auf Putz fieht und täglich Gelage und Hochzeitsfefte befuchen möchte.« Auf eine gute Herkunft, eine angefehene Verwandtfchaft möge Lionardo fehen, nicht auf Geld. »Was die Mitgift anbelangt, da will ich mich fchon verbürgen und thun, was du mir fagen wirft.« Nach jahrelangem Suchen fand fich (1553) die rechte Braut aus dem altberühmten Haufe der Ridolfi. Den alten Michelangelo verjüngt die Freude über das Glück des Neffen. Er trägt an die junge Frau Caffandra viele Grüfse auf. »Du wirft fie mündlich beffer ausrichten als ich es fchriftlich könnte.« Und fobald fein Diener und Factotum Urbino zurückgekehrt fein wird, will er auch durch ein Gefchenk feine Aufmerkfamkeit erweifen. Er denkt an ein Perlenhalsband und fendet bald darauf zwei koftbare Ringe. Die Geburt eines Grofsneffen fteigert feine Freude. Er wünfcht, derfelbe möge Buonarotto heifsen, denn »diefer Name ift fchon 300 Jahre in unferem Haufe.« Die Vererbung des Namens, die Auffrifchung des alten Glanzes der Familie erfcheinen Michelangelo als das höchfte Ziel feiner Wünfche.

* * *

Von allen menfchlichen Tugenden möchte man nach der gewöhnlichen Legende von Michelangelo's Leben ihm eine am wenigften zufchreiben: den Familienfinn, und doch bildet gerade diefer den Grundzug feines Charakters und bietet allein den Schlüffel zum Verftändnifs feines Handelns. Seitdem uns durch Milanefi's Fürforge hunderte von Briefen, an den Vater, die Brüder und den Neffen gerichtet, offen ftehen, erfehen wir erft vollftändig den Umfang und die Tiefe feines Familienintereffes. Nächft feiner Kunft liegt ihm das Wohl feiner Familie am meiften am Herzen. Für die Familie fpart er, für fie wirbt er Freunde, ihr opfert er das eigene Glück. Nicht als ob er den einzelnen Gliedern der Familie mit befonderer Zärtlichkeit zugethan wäre. Er hat im Gegentheil an allen viel auszufetzen und wird nicht müde, über fie zu klagen. Der Vater hat feine Dienfte niemals anerkannt, die Brüder haben fich von ihm nähren laffen und auch den Kopf des Neffen wünfcht er anders geartet. Die Quelle feines Familienfinnes, welcher ihn immer wieder verföhnlich ftimmte und für alle Angehörigen eifrig forgen liefs, war fein Familienftolz.

Dafs das Gefchlecht der Buonarroti von den Grafen von Canoffa abftammte, ftand ihm unumftöfslich feft, und als ein Conte Aleffandro da Canoffa in einem Briefe an ihn (1520) die Verwandtfchaft anerkannte und fich »vostro parente«

unterſchrieb, wurde er mit groſser Freude erfüllt. Er mahnte Lionardo, dieſen Brief ja gut aufzubewahren. In alten Chroniken forſcht er nach den Ruhmesthaten ſeiner Vorfahren und erzählt dem Neffen, wie viele der Simoni und Buonarroti in der Signoria ſaſsen. Dieſer ſollte daher auch den vollen Namen annehmen und führen: Lionardo di Buonarroto Buonarroti Simoni. Arg drückte ihn der gegenwärtige Verfall der Familie und die geringe Anſtrengung der Glieder, demſelben zu ſteuern. »Ich habe mich ſtets bemüht, unſer Haus wieder empor zu bringen, wenn nur meine Brüder danach geweſen wären.« Alles, was den Glanz der Familie wieder herſtellen könnte, faſst er in das Auge und ſucht zu beſeitigen, was einen übeln Schein auf dieſelbe werfen könnte. Er empfiehlt den Kauf eines ſtattlichen Hauſes in Florenz, denn ein ſolches ſticht mehr in die Augen als ein Landgut. Daſs ſein Bruder Sigismondo ein kleines Gütchen in Settignano verwaltet, macht ihm groſsen Aerger. »Welche Schande, wenn es heiſst, daſs ein Bruder von mir hinter Ochſen einhergeht«. Er verwahrt ſich feierlich gegen die Adreſſe: Michelangelo scultore. »Ich bin hier nur unter dem Namen Michelangelo Buonarroti bekannt und war niemals ein Maler oder ein Bildhauer, die in einer »bottega« ſitzen. Davon habe ich mich, meinem Vater und meinen Brüdern zu Ehren ſtets ferngehalten, und wenn ich drei Päpſten gedient habe, ſo geſchah es nur gezwungen.«

Die Rückſicht auf die Familie beſtimmte ſein politiſches Vorgehen und insbeſondere ſein Verhältniſs zu den Medici. Dieſe waren nun einmal die Herren von Florenz, konnten ſeinen Angehörigen nützen oder ſchaden und muſsten daher geſchont werden. Bereits im Jahre 1512 hatte er aus dieſem Grunde ein vorſichtiges Handeln empfohlen. Noch vorſichtiger trat er ſelbſt dem Herzog Coſimo gegenüber auf und bemühte ſich ſorgfältig, den Verdacht, als nehme er an den Umtrieben der Verbannten theil, zu entfernen. Ueber ſeine wahre Geſinnung ſind wir nicht im Zweifel. Er ſchwärmte für die alte Republik und haſste die tyranniſche Herrſchaft der Medici. Gewiſs ſprach Luigi di Riccio die Wahrheit, als er in einem Briefe an Roberto Strozzi in Lyon Michelangelo's Zuſage erwähnte, dem Könige Franz I. eine Reiterſtatue auf dem Platze der Signoria in Florenz auf eigene Koſten zu errichten, wenn dieſer die alte Freiheit von Florenz wieder herſtellte. Und dennoch verſchwor ſich Michelangelo hoch und theuer, mit jenen Männern, welche für die Freiheit des Vaterlandes kämpften, jemals verkehrt zu haben. Offenbar war ſein Umgang mit den Verbannten in Florenz ruchbar und er von Lionardo gewarnt worden. Jämmerlich lautete (März 1538) ſeine Vertheidigung. Sophiſtiſch unterſchied er zwiſchen dem Hauſe der Strozzi und der Stube des Riccio in dieſem Hauſe. »Ich beharre dabei, daſs ich nicht im Hauſe der Strozzi, ſondern in der Kammer des Riccio krank gelegen. Riccio iſt aber ſeit dem Tode Angiolini's mein Geſchäftsmann geweſen. Seitdem auch Riccio geſtorben, betrete ich das Haus mit keinem Schritte, wie mir ganz Rom bezeugen kann, wie ich denn überhaupt nur für mich lebe, ſelten ausgehe und mit Wenigen verkehre, am wenigſten mit Florentinern. Werde ich auf der Straſse von einem Menſchen gegrüſst, ſo muſs ich wohl höflich antworten. Wüſste ich, es wäre ein Verbannter, ſo würde ich mich in keiner Weiſe um ihn kümmern.«

Für fich hatte Michelangelo nichts vom Herzoge zu fürchten. Wenn er trotzdem die Ungnade deffelben fcheute und mit ihm auf gutem Fufse zu ftehen fich bemühte, fo leitete ihn die Sorge für die Familie, deren Schickfal in den Händen des Herzogs ruhte. Daher mahnte er auch Lionardo nachdrücklich zur Unterwürfigkeit. Wünfchen des Herzogs möge diefer unverweilt nachkommen, ohne erft bei Michelangelo anzufragen. Als er erfuhr, dafs Herzog Cofimo die zwei Modelle zur Lorenzofaffade zu fehen wünfche, befahl er Lionardo, diefelben fofort dem Herzog zu fenden. »Und fo verfahre mit allen unferen Sachen, wenn etwas davon dem Herzoge gefällt.«

Den Erfolg der klugen und vorfichtigen Schritte Michelangelo's erleichterte das unwandelbar höfliche, felbft liebenswürdige Benehmen des Herzogs. Derfelbe fchlofs beharrlich die Augen vor der Parteiftellung, welche Michelangelo früher eingenommen hatte, und fah es als felbftverftändlich an, dafs der berühmtefte Florentiner dem ganzen Vaterlande angehöre und bedingungslofe Verehrung erheifche. Die Gefinnung des Herzogs fpricht fich am deutlichften in den zwei Briefen aus, welche er (8. Mai 1557) an Michelangelo und ein Jahr fpäter (9. Juni 1558) an den Cardinal di Carpi richtete. Der erfte Brief enthält die Einladung des Herzogs zur Rückkehr, auf welche Michelangelo nach den Erzählungen der Freunde hoffen laffe. Der Herzog fpricht feine Freude aus, follte fich die Hoffnung erfüllen, und gibt die Verficherung, dafs Michelangelo die volle Freiheit befitzen folle, zu thun und laffen, was er wolle. »Denn wir wiffen, was wir eurem Alter und euren Verdienften fchulden.« In dem anderen Briefe heifst es: »Dafs ich den Wunfch hege, Michelangelo möge in fein Vaterland zurückkehren und hier feine Tage in wohlverdienter Ruhe befchliefsen, kann Niemanden Wunder nehmen. Wird er doch von jedermann bei feinen feltenen Tugenden zurückbegehrt. Ich will ihn nicht von Rom abrufen; bleibt er dafelbft, fo fällt er nicht in meine Ungnade; denkt er dagegen an die Rückkehr, fo würde es unmenfchlich fein und einen völligen Mangel an Herz und Urtheil zeigen, wenn ich ihn nicht umarmte, und ihm nicht alle Gunft und alle jene Ehre erwiefe, die feine Verdienfte erfordern.« An dem guten Willen des Herzogs, Michelangelo zur Rückkehr nach Florenz zu bewegen, läfst fich nicht zweifeln. Es wäre auch vom politifchen Standpunkte überaus unverftändig gewefen, den Mann, auf welchen alle Florentiner, ja alle Italiener ftolz waren, zu verletzen. Jeden Anlafs benutzte er, Michelangelo feines Wohlwollens zu verfichern, wiederholt liefs er ihn durch feine Agenten und durch befreundete Künftler zum Befuch der Vaterftadt einladen.

Wie verhielt fich Michelangelo zu diefen mannigfachen Verfuchen, ihn für Florenz zu gewinnen? Nach der gangbaren Sage ftand bei ihm der Entfchlufs feft, den Boden der geknechteten Heimat niemals zu betreten. Als Beweis wird ein Wort Michelangelo's, dem Benevenuto Cellini gegenüber geäufsert, angeführt. Diefer trug ihm das Begehren des Herzogs nach feiner Rückkehr vor. Nachdem Michelangelo allerhand Hinderniffe vorgewendet, und Cellini immer wieder in ihn drang, frug er mit fpöttifchem Lächeln: Und ihr, wie feid ihr denn mit dem Herzoge zufrieden? Diefe Aeufserung wird im politifchen Sinne gedeutet, als ob er auf die Verfaffung von Florenz und den Verluft der alten Freiheiten angefpielt hätte, während der ganze Zufammenhang lehrt, dafs er an das leidige Künftler-

gezänke am Hofe der Medici dachte. Cellini, der fahrende Künftler, wäre auch der letzte Mann gewefen, mit welchem Michelangelo über politifche Dinge verhandelt hätte. Wenn auf der anderen Seite Vafari die Dienftwilligkeit Michelangelo's und feine wirkliche Abficht, Rom zu verlaffen, verfichert, fo mag er vielleicht nicht als unbefangener Gewährsmann gelten. Wir ftofsen aber auch in den Familienbriefen auf mehrere Stellen, welche Michelangelo's ernften Wunfch der Rückkehr nach Florenz bekunden.

Er dringt in einem Briefe an Lionardo (21. Nov. 1552) auf den Kauf eines ftattlichen Haufes, »damit, wenn es fich träfe, dafs ich nach Florenz zurückkehre, ich doch wo zu bleiben wüfste.« Und als Cornelia, die Witwe Urbino's, ihm fein Pathenkind (1557) nach Rom fenden will, verlangt er Auffchub. »Hier in Rom wäre der Kleine fchlecht aufgehoben, denn im Haufe find keine Frauen, keine Auffìcht. Dazu kommt, dafs der Herzog in mich dringt, nach Florenz zurückzukehren. Ich habe eine Frift verlangt, um meine Angelegenheiten zu ordnen und den Bau von St. Peter zu regeln, fo dafs ich wohl noch den Sommer hier zubringen werde. Im Winter denke ich für immer nach Florenz zu überfiedeln, denn ich bin alt und habe keine Zeit mehr, nach Rom wieder zurückzukommen. Wollt ihr mir dann den kleinen Michelangelo übergeben, fo will ich ihn in Florenz mit noch mehr Liebe halten, als die Söhne meines Neffen, und ihn alles lehren, was ich weifs und was fein Vater wünfchte, dafs er lernen folle.« In demfelben Jahre fchreibt er Lionardo, dafs er nothwendig noch ein Jahr in Rom verweilen müffe, im Intereffe des Baues von S. Peter, denn fo lange brauche er noch, um das Werk foweit zu fördern, dafs es nicht mehr nach einem anderen Plane geändert werden könne. »Würde an meinem Plane geändert, wie es wohl die Neider möchten, fo wäre es daffelbe, als ob bis jetzt nichts an dem Baue gethan wäre.«

Er äufsert wiederholt, dafs er lieber den Tod erdulden wollte, als die Ungnade des Herzogs, und verwünfcht fein Schickfal, das ihn zu keiner Entfcheidung kommen läfst. »Ich leide an allen Krankheiten des Greifenalters; wenn ich die Bequemlichkeiten aufgeben mufs, die ich hier habe, lebe ich keine drei Tage, und doch möchte ich nicht defshalb die Gnade des Herzogs mir verfcherzen, aber auch nicht den Bau von St. Peter aufgeben oder mir fchaden.« Als ihm dann der Herzog weiteren Urlaub gewährt, überfliefst er von Dankbarkeit. »Die Liebenswürdigkeit und die Güte des Herzogs befiegt mich. Ich weifs gar nicht, wie ich einem Manne genug danken foll, der mein Leben mehr fchätzt, als ich es felbft thue.« Das gute Verhältnifs wurde durch Michelangelo's Fortbleiben von Florenz nicht geftört. Als der Herzog 1560 mit feiner Gemahlin Rom befuchte, begrüfste ihn Michelangelo gleich nach feiner Ankunft, und beide Männer unterhielten fich über das florentiner Kunftleben ebenfo angelegentlich wie vertraulich. Michelangelo bedauerte nur, dafs er nicht mehr jung fei, um ihm dienen zu können. Dafs aber der Grund, welcher Michelangelo an der Ueberfiedelung hinderte, aufser feinem hohen Alter und feinem befchwerlichen Steinleiden die Wirkfamkeit als Dombaumeifter, nicht vorgefchoben, fondern durchaus triftig war, dafür fprechen alle Nachrichten, die wir über die letzten zwanzig Jahre feines Lebens befitzen.

Die meiften Aufforderungen zu neuer künftlerifcher Thätigkeit wies Michelangelo in feinem Greifenalter entfchieden zurück. Als ihm König Franz I. in

einem eigenhändigen Briefe (26. April 1546), welchen Primaticcio überbrachte, den Wunfch nach dem Befitze eines Werkes von feiner Hand ausfprach, lehnte er das fchmeichelhafte Anerbieten in höflichfter Weife ab. Gern möchte er dem Könige dienen, jetzt fei er aber alt, und überdiefs noch einige Zeit für den Papft Paul III. befchäftigt. Bliebe ihm nach dem Schlufse diefer Arbeiten ein Reft von Lebenskraft, fo würde er dem Könige ein Werk, fei es von Erz oder von Marmor, oder eine Malerei widmen. »Sollte aber der Tod den guten Willen vereiteln und kann man in einem anderen Leben malen oder meifseln, fo werde ich dort, wo man nicht alt wird, mein Wort einlöfen.«

Dreizehn Jahre fpäter empfing er von Catharina von Medici den Antrag, ein Denkmal für ihren verftorbenen Gatten, den König Heinrich II., zu fchaffen. Sie wünfchte eine Reiterftatue, welche im Hofe ihres Palaftes aufgeftellt werden follte. Wiederholt fchrieb fie dem Künftler und bat ihn flehentlich, doch ihren Wunfch zu erfüllen. Ihr gegenüber möge er fich nicht, wie bei anderen, mit feinem hohen Alter entfchuldigen, und wenn er das Werk nicht felbft ausführen könne, doch wenigftens die Zeichnung entwerfen und von einem erfahrenen Meifter die Statue modelliren und giefsen laffen. Durch die Vermittlung Roberto Strozzi's wurde Michelangelo's Zufage einer Zeichnung gewonnen Zu weiterer Thätigkeit liefs er fich nicht bewegen, übertrug vielmehr Daniel da Volterra die Ausführung. Da diefer die Modellirung und den Gufs des Pferdes in der That in Angriff nahm, fo mufs wohl Michelangelo die Zeichnung geliefert haben. Eine fichere Spur derfelben hat fich nicht erhalten. Auch Danielo ftarb, ehe er das Werk vollendet hatte; nur das Bronzepferd kam nach Paris, wo es bei dem Standbilde Ludwig's XIII. Verwendung fand, in der Revolutionszeit aber zerfchlagen und eingefchmolzen wurde. Aehnlich verfuhr Michelangelo, als Papft Pius IV. das Denkmal für feinen Bruder, den Marchefe di Marignano, bei ihm beftellte. Er entwarf die Skizze, überliefs die Ausführung aber dem ihm befreundeten Leone Leoni aus Arezzo. Wie viel von Michelangelo's Entwurfe an dem im Mailänder Dome (im rechten Kreuzfchiffe) aufgeftellten Monumente beibehalten wurde, läfst fich nicht genau beftimmen.

Die nichtsfagende, nur durch das prunkvolle Material auffallende Architektur möchten wir nicht gern auf Michelangelo zurückführen, die treffliche Bronzeftatue des Marchefe di Marignano, aufrechtftehend in voller Rüftung, und die beiden fitzenden Figuren des Friedens und der Tapferkeit, hebt Vafari ausdrücklich als das Werk Leoni's hervor.

Mit der plaftifchen Thätigkeit hatte Michelangelo, wenn er auch von Zeit zu Zeit noch den Meifsel in die Hand nahm, um an feinem eigenen Grabdenkmale zu arbeiten, offenbar in feinem Greifenalter abgefchloffen. Nur der Bau von St. Peter nahm fein Intereffe in Anfpruch und befafs feine ganze Liebe. Er ruft zwar, in einem Briefe an Vafari (1557), Gott zum Zeugen an, dafs er die Bauleitung gegen feinen Willen, und nur durch Gewalt vom Papfte Paul III. dazu gezwungen, übernommen habe. Nachdem er fich aber einmal in das Werk hineingelebt, nimmt es feine Phantafie vollftändig gefangen. Ihn feffelte nicht allein die hohe künftlerifche Bedeutung des Baues; er fah feine Thätigkeit an demfelben als eine gottgefällige That an und fand dadurch auch feinen im fpäteren Alter

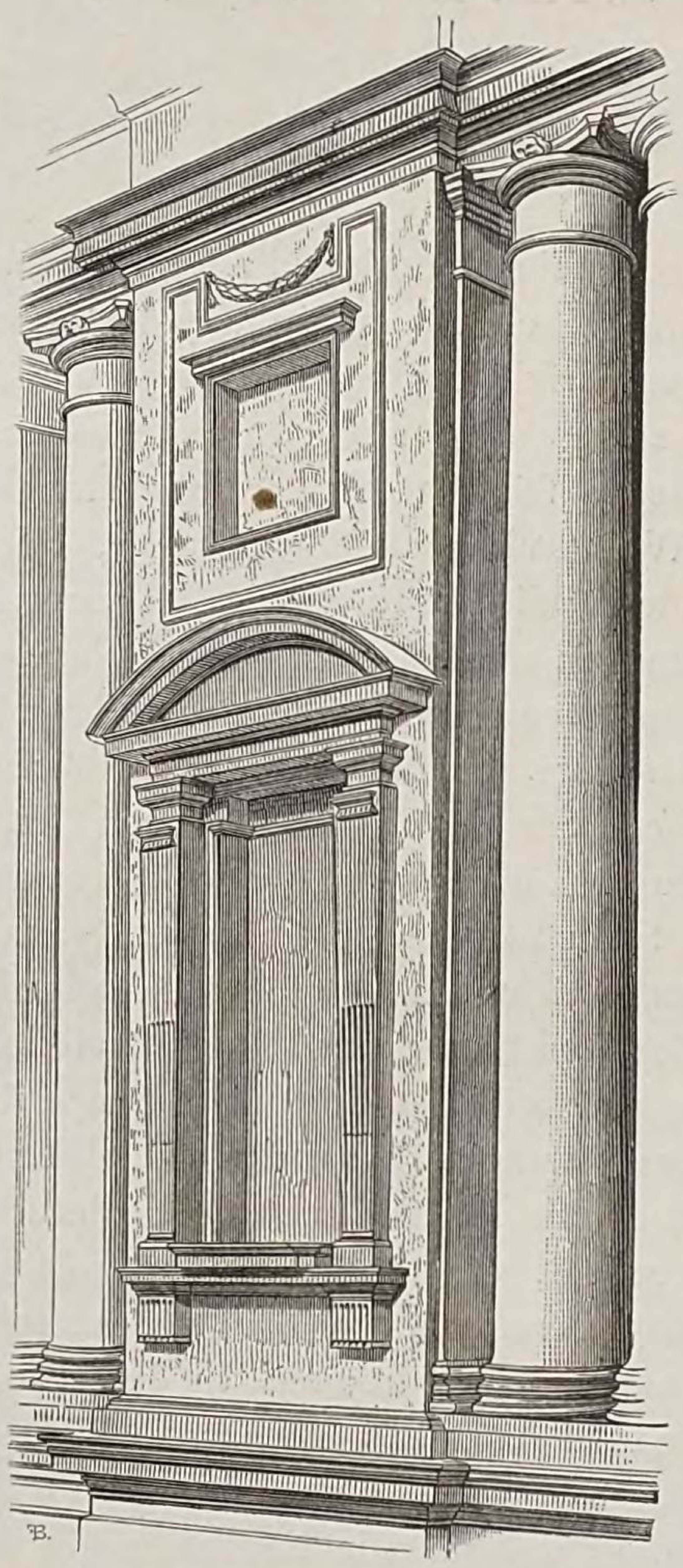
geweckten religiöfen Sinn befriedigt. Nur feine Frömmigkeit und feine Liebe zu Gott und dem Apoftelfürften, heifst es in feiner Beftallung, haben Michelangelo bewogen, das Amt des Baumeifters von St. Peter anzutreten; auf jeden irdifchen Lohn verzichtete er. Und wenn er in feinen Briefen an Vafari die Unmöglichkeit, den Bau im Stiche zu laffen, verfichert, hebt er insbefondere hervor, dafs ja eine folche Flucht eine Schande für die ganze chriftliche Welt und eine fchwere Sünde wäre. Die Wirkfamkeit am Baue von St. Peter füllt feine letzten zwanzig Lebensjahre vollftändig aus.

* *
*

Gleich Raffael befchlofs auch Michelangelo feine künftlerifche Laufbahn als Architekt. Eine fachmäfsige Erziehung hatte er ebenfo wenig wie der erftere genoffen, doch durfte er fich einer längeren Erfahrung und Uebung rühmen. Bereits die Entwürfe zum Juliusdenkmale zeigen eine reiche architektonifche Gliederung, vollends die Arbeiten in S. Lorenzo feit 1516 ftellten Michelangelo auch vor grofse Aufgaben der Baukunft. Wie ernft er diefelben nahm, offenbaren uns die zahlreichen Skizzen und Modelle, die er in jener Zeit entwarf. Die letzteren find verloren gegangen, Zeichnungen einzelner Bauglieder dagegen haben fich in mehreren Sammlungen erhalten; wenn auch nicht im Liller Mufeum, wie man früher wähnte — die hundertvierundachtzig hier unter Michelangelo's Namen bewahrten architektonifchen Skizzen find nicht von feiner Hand — fo doch in Oxford, im britifchen Mufeum und in den beiden florentiner Sammlungen (Uffizien und Cafa Buonarroti). Seine Studien für die Lorenzofaffade waren bekanntlich fruchtlos. Das Werk kam nicht zur Ausführung; aus den vorhandenen, noch nicht einmal kritifch gefichteten Skizzen den Stil feftzuftellen, unterliegt grofsen Bedenken, zumal da er dem plaftifchen Schmucke den erften Platz einräumte und die Architektur zum blofsen Rahmen für denfelben herabfetzte. Auch in der mediceifchen Grabkapelle erfcheint die Architektur den Sculpturen, welche die Wände beleben follten, untergeordnet, die Gliederung und die gewählten Formen auf eine beftimmte Wirkung berechnet. Wenn die letzteren daher noch keine typifche Geltung in Anfpruch nehmen können, in dem Sinne, dafs man in ihnen die gewöhnliche Baufprache Michelangelo's erkennt, fo hat doch wahrfcheinlich die wiederholte Benutzung der Architektur zum Hintergrunde für den plaftifchen Schmuck auf feine architektonifche Phantafie Einflufs geübt und das ftärkere Licht- und Schattenfpiel an feinen Bauwerken und die Scheu vor reicher Ornamentirung der Flächen hervorgerufen. Michelangelo liebte es nicht, die Statuen mit kräftigen Ornamenten umgeben zu fehen, und da die Architektur ihm vielfach nur als Rahmen der Sculptur erfchien, fo übertrug er feinen Widerwillen auch auf das architektonifche Ornament.

Die Bibliothek von S. Lorenzo ift das letzte Bauwerk in Florenz, an welchem Michelangelo feine Kunft übte. Auch diefes liefs er unvollendet zurück. Noch in feinen letzten Lebensjahren wurde er von Vafari und Ammanato mit Fragen, wie er fich wohl die Treppe in der Vorhalle angelegt denke, beftürmt. Vafari empfing (28. Sept. 1558) die Antwort, dafs Michelangelo fich

der Treppe nur wie im Traume entfinne. Doch läfst fich Michelangelo herbei, ihm feine Gedanken darüber mitzutheilen, freilich hinzufügend, dafs ihm das Ganze lächerlich vorkomme. Er erzählt, dafs er eine Menge ovaler Schachteln von ungleicher Länge und Breite auf einander geftellt und fo ein Modell der Treppe hergeftellt habe. Ein befferes Schickfal traf die Frage Ammanato's. Diefem fchickte Michelangelo ein kleines Thonmodell der Treppe, in einer Schachtel verpackt, und gab ihm noch nähere Andeutungen über Einzelheiten der Anlage. Nach diefem Modell befahl der Herzog die Treppe auszuführen. Entweder verftand der Architekt (wohl Ammanato und nicht Vafari) daffelbe nicht, oder es war das Modell nicht klar genug ausgearbeitet; jedenfalls lehrt der Augenfchein, dafs die Ausführung die Abfichten Michelangelo's lange nicht erreichte. Dagegen mufs die (nichtvollendete) Wanddecoration der Vorhalle noch auf Michelangelo's Entwürfe zurückgeführt werden. Gekuppelte Säulen wechfeln mit Mauerflächen, welche durch Blindfenfter belebt find. Seltfamer Weife treten aber die Säulen foweit zurück, dafs fie mit der Wand in einer Linie ftehen. Sie fcheinen in tiefen Käften zu ftecken. Die Bildung der Bafen, Kapitäle und Gefimfe verzichtet offenbar auf jede Feinheit, namentlich die Gefimfe mit ihren fcharfkantigen Profilen üben den Eindruck, als wären fie aus Latten zufammengefetzt worden. Nicht minder auffallend find die Blindfenfter behandelt. Die Fenfterpfoften, zur Hälfte kannelirt, verjüngen fich nach unten, kleine, leicht eingezogene Klötze ftofsen unmittelbar auf fie und tragen die weit ausladenden fchwerfälligen Giebel. Die viereckigen Fenfter über den grofsen werden dadurch charakterifirt, dafs die vertikalen Leiften, wie die nebenftehende perfpectivifche Zeichnung zeigt, als Schenkel über die Rahmen hinausragen. Von einem Schenkel zum anderen fchwingen fich Blattkränze. Den hohen Wandfockel endlich zieren je zwei unter dem Säulenpaare angebrachte Confolen, in ähnlicher Stellung, wie fie am Juliusdenkmale in S. Pietro in Vincoli verwendet wurden. So treten uns bereits in der Laurentiana Formen entgegen, welche in Michelangelo's fpäterer römifchen Bauthätigkeit typifch wiederkehren.



Aus dem Palazzo Farnefe.

In Rom ftand nach Peruzzi's Tode der jüngere Antonio da San Gallo un-

beftritten an der Spitze der Architektur. Im Anfange des Jahrhunderts war er als achtzehnjähriger Jüngling nach der Tiberftadt gekommen, hatte fich zunächft an feinen Oheim Giuliano da San Gallo, dann an Bramante angefchloffen. Schon längft nach dem Amte eines Dombaumeifters lüftern, mufste er doch bis zum Jahre 1536 auf die Erfüllung feiner Wünfche warten. Paul III., welcher fchon als Cardinal fich der Kunft Antonio's bedient hatte, übertrug ihm die oberfte Leitung des Petersbaues. Bei Antonio's herrfchender Stellung konnten Berührungen mit Michelangelo nicht ausbleiben. Wie fich die beiden Männer früher zu einander geftellt hatten, ift nicht bekannt; in den letzten Jahren feines Lebens befafs Antonio da San Gallo an Michelangelo einen erbitterten Gegner. Ueberall trat ihm Michelangelo feindlich gegenüber, fowohl bei den Verhandlungen über die Fortification der Stadt Rom, welche im Jahre 1545 ftattfanden, wie bei dem Ausbaue des Palazzo Farnefe, und endlich bei dem Baue von St. Peter. Eine gerechte Rache traf Antonio. Wie fchel hatte er fich über Raffael's architektonifche Leiftungen ausgefprochen, und nun mufste er von Michelangelo eine nicht minder herbe Kritik feiner Werke und Fähigkeiten erdulden. Ja die Ironie des Schickfals wollte, dafs gegen ihn, den Schüler und Anhänger Bramante's, der alte Erbfeind Bramante's die Vertheidigung des Meifters führte.

Der Papft gewann bei dem Widerftreite der beiden Künftler das Befte. Er bewog mit leifem Zwange Michelangelo, den Worten Thaten folgen zu laffen und der Architektur feine Kräfte zu widmen. Michelangelo wurde der Nachfolger Antonio's da San Gallo fowohl bei dem Baue des farnefifchen Palaftes, wie bei jenem der Peterskirche.

* * *

Auf dem Campo dei Fiori, damals dem glänzendften Stadttheile Roms, befafsen die Farnefe ein Grundftück, auf welchem Paul III. noch als Cardinal durch Antonio da San Gallo einen Palaft errichten liefs. Die Steigerung der Hausmacht, vollends die Erhebung auf den päpftlichen Thron, machten Paul III. eine gröfsere Anlage wünfchenswerth. Auch diefe Erweiterung des urfprünglichen Planes wurde in Antonio's Hand gelegt, welcher im Jahre 1544 die Faffade bis zur Höhe des Kranzgefimfes gebracht hatte. Ueber die richtige Form des letzteren wurde lange berathen, wie es die Wichtigkeit desfelben wohl erklärt. Denn das Kranzgefims foll nicht allein das oberfte Stockwerk abfchliefsen, fondern den ganzen Bau krönen. Schwerlich war fchon der Triumph vergeffen, welchen Cronaca vor einem Menfchenalter mit feinem Kranzgefims am Palazzo Strozzi in Florenz gefeiert hatte. Ein ähnliches Werk wünfchte auch der Papft. Diefen Anforderungen entfprach aber Antonio's Modell nicht, wenigftens in den Augen Michelangelo's, welcher dem Papfte eine vernichtende Kritik desfelben fchriftlich überreichte: Das Modell zeige fchlechte Verhältniffe der Glieder; diefe felbft gehören keiner der drei antiken Ordnungen, fondern einem Baftardgefchlechte an, das nach dem Modell ausgeführte Gefims würde den Bau drücken, und fo weiter. Es gab keinen Fehler in der Architektur, welchen nicht Michelangelo auch an dem Modell entdeckt hätte. Wahrfcheinlich eine Wirkung diefer

Kritik war die Concurrenz, welche der Papſt für die beſte Zeichnung ausſchrieb. Michelangelo's Plan, von Vaſari dem Papſte vorgelegt — der Meiſter entſchuldigte ſeine Abweſenheit von der Verſammlung, in welcher über die Zeichnungen entſchieden werden ſollte, durch Kränklichkeit, — gefiel dem Papſte am beſten und wurde von dieſem zur Ausführung beſtimmt. Da Antonio da San Gallo bald darauf (1546) ſtarb, ſo übernahm Michelangelo die ganze Leitung des Palaſtbaues.

Mit peinlicher Sorgfalt ſchritt er an das Werk. Um den Effekt des von ihm entworfenen Kranzgeſimſes zu erproben, ließs er ein Holzmodell in der Gröſse der Ausführung, über drei Meter hoch, anfertigen und in Gegenwart des Papſtes (1547) in der richtigen Höhe aufſtellen. Das Kranzgeſims, über deſſen Schönheit und Wirkung ſich alle Stimmen vereinigen, bietet die gröſste Ueberraſchung dar. Es iſt nämlich von den übrigen architektoniſchen Werken Michelangelo's im Stile und in den Formen ſo weit entfernt, daſs wir ohne das ausdrückliche Zeugniſs Vaſari's ihn nimmermehr für den Schöpfer deſſelben halten würden. Wo hat er jemals ein ſo liebevolles Studium der antiken Baukunſt, einen ſo maſsvollen Sinn und ein ſo feines Verſtändniſs für Uebergänge und Vermittlungen, eine ſolche Milde der Phantaſie erwieſen? Leiſe tönt in dem Frieſe das Ornament der Gurtgeſimſe nach, Zahnſchnitte vermitteln die Friesplatte mit den Hauptgliedern des Geſimſes, an welchem die kräftigen Sparrenköpfe und die mit Löwenmasken geſchmückte Sima durch die ſchönen Verhältniſſe und den Schwung der Linien das Auge feſſeln. Mit gutem Grunde wurde daher die Vermuthung aufgeſtellt, daſs Michelangelo einen Mitarbeiter an dem Werke und zwar wahrſcheinlich in der Perſon Vignola's gewonnen habe, von jenem die allgemeine Dispoſition, von Vignola aber, der auch ſonſt für die Familie der Farneſe thätig war, die Durchbildung des Einzelnen herrühre.

Michelangelo's Antheil an dem Palaſte Farneſe beſchränkt ſich nicht auf die Zeichnung des Kranzgeſimſes. Vaſari ſchreibt ihm die Loggia über dem Hauptportale und die Säulenhallen im Hofe zu. Ueber den Pfeilerarkaden des Erdgeſchoſſes erheben ſich hier zwei Stockwerke, von welchen das erſte gleichzeitig mit der unteren Pfeilerhalle componirt wurde, im Stile vollkommen mit dieſer übereinſtimmt, das obere dagegen ganz abweichende Formen zeigt und auf eine fremde Hand hinweiſt. Gehören die beiden unteren Hallen oder die oberſte Arkadenreihe Michelangelo an? Vaſari ſagt: »Innen im Hofe baute er über der erſten Säulenordnung die beiden anderen mit den ſchönſten und mannigfachſten Fenſtern und Ornamenten, die man je geſehen hat.« Dieſer Satz darf ſeinem Wortlaute nach unangefochten bleiben. Michelangelo führte nach San Gallo's Tode die beiden oberen Arkadenreihen aus. Was aber die Compoſition betrifft, ſo muſs mit Entſchiedenheit behauptet werden, daſs nur die oberſte Halle von ihm ſelbſtändig erfunden, die mittlere dagegen von demſelben Künſtler entworfen wurde, welcher das Erdgeſchoſs geſchaffen hat, und dieſer war auch nach Vaſari's Geſtändniſs Antonio da S. Gallo. Beide zuſammen ſind, in freier Weiſe dem Theater des Marcellus nachgebildet, untrennbar verbunden. Von dem römiſchen Denkmale wurden die Säulen, welche den Pilaſtern vortreten, und die Aufeinanderfolge der doriſchen und ioniſchen Ordnung entlehnt. Wie die Bau-

formen beider Stockwerke auf eine Quelle zurückgehen, fo zeigen auch die einzelnen Gliederprofile die gleiche Behandlung. Weitere Zeugniffe für die Richtigkeit diefer Anfichten liefern Antonio's Handzeichnungen, in welchen die beiden unteren Stockwerke bereits ganz deutlich fkizzirt find, dann aber der Umftand, dafs gerade das oberfte Stockwerk mit den übrigen Bauten Michelangelo's übereinftimmt, die Fenfterarchitektur z. B. bereits in der Laurentiana vorgebildet erfcheint. Der wahre Hergang dürfte folgender gewefen fein. Antonio da San Gallo ftarb, während an dem erften Stockwerke noch gebaut wurde. Michelangelo vollendete diefen Theil des Baues, wobei er aber noch an die Pläne des Vorgängers gebunden war; erft bei dem zweiten Stockwerke gewann er volle Freiheit und benutzte fie, um feine Baugedanken zu verkörpern.

* * *

Die reichfte Erbfchaft nach Antonio da San Gallo trat Michelangelo in der Peterskirche an. Vierzig Jahre waren feit der Grundfteinlegung des Domes vergangen, eine lange Reihe der hervorragendften Architekten: Bramante, Giuliano da S. Gallo, Fra Giocondo, Raffael, Peruzzi, zuletzt noch Antonio da San Gallo hatten an dem Werke ihre Kräfte verfucht. Dennoch befafs daffelbe noch nicht feine endgültige Geftalt, und durften Künftler einen reichen Raum für ihre fchöpferifche Begabung hier hoffen. Eine ähnliche Erwägung mochte auch in Michelangelo die Scheu überwinden helfen, fich im Greifenalter einer Kunftgattung zu widmen, welche nicht früh genug erlernt werden kann. Im Herbfte 1546 war Antonio da San Gallo geftorben, am Anfange des nächften Jahres empfing Michelangelo bereits die Beftallung als »Commiffarius, Präfectus Operariorum et Architectus« von St. Peter auf Lebenszeit, nachdem der Papft feine neuen Entwürfe geprüft und gebilligt hatte. Der Bau von St. Peter galt feit Bramante's Zeiten als der Tummelplatz der Künftlerparteien. Michelangelo fah fich demnach vor und liefs fich Vollmachten ausftellen, fo ausgedehnt und unbefchränkt, wie fie wohl noch nie ein Architekt befeffen hatte. Er wurde nicht allein von jeder Rechnungsablage und Verantwortung befreit, fondern auch mit dem Rechte ausgeftattet, an dem Plane nach Belieben zu ändern, zu bauen und einzureifsen, was er für gut finde, die Werkleute anzuftellen und zu entlaffen, ohne dafs den Verwaltern der Kirche eine Einfprache zuftände. Selbft diefe Vorficht vermochte aber nicht Zank und Streit zu hindern und die Gegner Michelangelo's vollftändig zum Schweigen zu bringen.

Der Widerftand gegen Michelangelo ging von zwei Seiten aus, von den mifsgünftigen Bauleuten, welche Michelangelo als einen Eindringling betrachteten, und von der kirchlichen Baubehörde, deren Gerechtfame allerdings durch die Vollmacht Michelangelo's eine arge Einbufse erlitten hatten. Unter den Fachgenoffen fchürte namentlich Nanni di Baccio Bigio die Feindfeligkeiten. Als Jüngling hatte Nanni in Florenz viele Zeichnungen Michelangelo's aus deffen Haufe geftohlen und war nur auf Verwendung von Freunden der verdienten Züchtigung entgangen. Nicht Herrfchfucht, fondern Kunftliebe, meint Vafari, verleitete ihn zu der That. Dafs er Michelangelo als Bildhauer hoch ftellte,

deutet feine wiederholte Copie der Pietà an. Von Michelangelo's architektonifchen Verdienften wollte er aber nichts wiffen. Bald nachdem Michelangelo die Leitung des Baues übernommen, verbreiteten fich über feine Thätigkeit in Florenz die fchlimmften Gerüchte, welche auf Nanni als Quelle zurückgehen. Michelangelo hiefs es, treibe nur Narrenzeug und Kinderpoffen, arbeite blos des Nachts, damit ihn niemand fehe, verftehe überhaupt von der Architektur nichts. Das habe er fchon am Palaft Farnefe bewiefen. Denn als das Holzmodell zum Kranzgefims dafelbft probeweife aufgeftellt worden, habe man das Gebäude ftützen müffen, fo fchwer fei jenes gewefen. Wenn nicht zum Glück noch Nanni da wäre, ftände es fchlecht mit St. Peter. Diefer arbeite an einem neuen Modell. Natürlich fei ihm deshalb Michelangelo gram, aber der Papft halte ihn und dulde feine Entfernung. Begreiflich erregten die Verleumdungen folcher »Furfanti« den Zorn Michelangelo's; fie fchädigten aber das Werk weniger als die bald offenen, bald verfteckten Angriffe der Bauverwalter, der »deputati«, zum Theile kirchlicher Würdenträger, welche fich für ihre Nichtachtung durch ein ftetes Bekritteln feiner Wirkfamkeit rächten.

»Wir wiffen nicht, berichteten fie dem Papfte, wie viel Geld auf den Bau, noch in welcher Weife es verwendet wird. Auch über die künftige Geftalt der Kirche können die Deputirten nichts ausfagen, da ihnen, als wären fie Fremde, alles verheimlicht wird. Nur das Eine müffen fie zur Befchwichtigung ihres Gewiffens bezeugen, dafs ihnen die Art, wie Herr Michelangelo vorgeht, befonders was das Niederreifsen betrifft, nicht gefällt. So viel ift fchon zerftört worden und wird täglich zerftört, dafs es alle, die es fehen, tief erbarmt. Doch wenn Seine Heiligkeit damit zufrieden ift, werden auch die Deputirten, feine Diener, fich damit zufrieden geben müffen.« Aehnliche Klagen und Befchwerden erhoben die Bauvorftände vor jedem neuen Papfte, in der Hoffnung, dafs derfelbe vielleicht Michelangelo weniger günftig geftimmt fein werde, als feine Vorgänger, und namentlich als Paul III., unter deffen Regierung die Bauthätigkeit an St. Peter nach längerem Zögern wieder kräftig betrieben wurde. Die Bauausgaben vom 1. Januar 1547 bis zum 8. Mai 1551 belaufen fich auf 121,554 Ducaten, fo dafs der Jahresdurchfchnitt etwa 30,000 Ducaten beträgt. In den nächften vier Jahren (1551—1554) fank der letztere auf 13,000 Ducaten herab. Mit dem Tode Paul's III. (10. Nov. 1549) war der Baueifer wieder erfchlafft. Mit Recht bedauerte daher Michelangelo den Verluft feines beften perfönlichen Gönners. »Er hat mir viel Gutes erwiefen und noch mehr durfte ich von ihm hoffen.«

Den Nachfolgern Paul Farnefe's flöfste er Refpekt ein, aber nicht mehr Liebe, und auch auf das alte Verftändnifs der Kunft durfte er bei ihnen nicht mehr rechnen. Die kirchlich theologifchen Intereffen nahmen für längere Zeit die Geifter in Befchlag. So fah denn Michelangelo trübe in die Zukunft. Von Julius III., dem Nachfolger Paul's III., einer fchwächlichen Natur, dem am meiften feine fchöne Villa an der flaminifchen Strafse am Herzen lag, konnte Michelangelo keine kräftige Unterftützung feiner Rechte erwarten. Vorfichtig liefs er daher von feinem Neffen aus Florenz die päpftlichen Breven fich fenden, welche feine Ernennung zum oberften Künftler des vaticanifchen Palaftes und feine Belehnung mit dem Wafferzoll bei Piacenza enthielten. »Der Papft foll wiffen,

dafs er mein Schuldner ift. Nützen wird es mir zwar wenig, aber mir doch Genugthuung gewähren.« Wie feine perfönlichen Gerechtfame, fo fah Michelangelo auch feine Stellung an St. Peter unter dem neuen Regimente bedroht. Die Bauverwalter glaubten einen Fehler in der Anlage einer Kapelle entdeckt zu haben und erreichten es bei dem Papfte, dafs Michelangelo fich in einer gröfseren Verfammlung vor ihnen rechtfertigen mufste. Das gelang ihm denn auch in glänzender Weife. Die Deputirten hatten über die fchlechte Beleuchtung einer Kapelle Klage geführt und wufsten nicht, dafs Michelangelo auch in der Wölbung Fenfter anzubringen befchloffen hatte. Und als fie nun weiter darüber fich befchwerten, dafs Michelangelo fie über feine Pläne im Dunkeln laffe, donnerte er fie an: »Ich bin nicht verpflichtet, irgendwem vorher zu berichten, was ich vorhabe. Eures Amtes aber ift es, Geld herbeizufchaffen und vor Dieben zu wahren. Für die Zeichnungen lafst mich forgen.« Sein entfchiedenes Auftreten hatte zur Folge, dafs ihm der Papft feine Vollmacht neu beftätigte und die Leitung des Baues ebenfo unbedingt wie Paul III. überliefs. Der Fortgang des Werkes liefs aber trotzdem viel zu wünfchen übrig. Michelangelo trat zwar den Gerüchten eines vollkommenen Stillftandes der Arbeiten entgegen, die leidige Thatfache aber mufste er (1557) zugeben, dafs höchftens fechzig Menfchen, Steinmetzen, Maurer und Tagelöhner zufammengerechnet, an dem Riefenwerke Befchäftigung fanden.

Da war es denn begreiflich, dafs bange Sorge Michelangelo's Freunde und Anhänger erfüllte, ob es ihm denn auch bei feinem hohen Alter gelingen werde, das Werk fo weit zu fördern, dafs der Unverftand fchlecht berufener Bauleute nichts Wefentliches daran verderben könne. Wenigftens den Kern und die Krone des Ganzen, die Kuppel, wünfchten fie fehnlichft vor fpäteren Unbilden bewahrt zu fehen. Noch hatte aber Michelangelo den Plan nicht in allen Einzelheiten feftgeftellt, und fo lange das Mufter, auf welches fich die Einfichtigen berufen konnten, fehlte, war man vor willkürlichen Abweichungen künftiger Baumeifter nicht ficher. Auf das Drängen feiner Freunde, insbefondere des Cardinals Ridolfo da Carpi, ja wie Michelangelo fchreibt, aller Römer, machte er (1557) ein kleines Thonmodell, nach welchem Giovanni Francefe ein gröfseres, noch heute in St. Peter bewahrtes Modell der Kuppel und Laterne in Holz überaus forgfältig und genau ausführte.

Durch die Herftellung des Kuppelmodells hoffte Michelangelo zu verhindern, dafs fein Werk, zu welchem ihn Gott felbft berufen, verdorben, feine Schöpfung verändert werde. Das erreichte er aber nicht, im Frieden bis an fein Lebensende den Bau zu leiten. Der Zank und Streit dauerte bis in feine letzten Tage. Nach Michelangelo's Anficht trugen die »Ladri«, wie er fich in feiner kräftigen Weife auszudrücken pflegte, welche es ihm nicht verzeihen konnten, dafs er ihrer Raubgier Zaum angelegt und fie zur Ehrlichkeit gezwungen habe, die ausfchliefsliche Schuld. Doch mag auch der Verkehr mit ihm, niemals bequem, bei fteigendem Alter fich überaus fchwierig geftaltet haben. Seine Körperkräfte fchwanden fichtlich. Die Hand zitterte fo fehr, dafs er das Zeichnen zuletzt dem Tiberio Calcagni, der in feinem Haufe wohnte, überlaffen mufste. Und wenn er auch noch zuweilen auf feinem Maulthier nach dem Bauplatz von St.

Peter ritt, fo konnte er doch die Arbeit, befonders jene auf hohen Gerüften, nicht mehr genau prüfen. Und doch blieb er fo empfindlich, dafs er jeden Tadel als eine perfönliche Beleidigung aufnahm. Ein Mitglied des Bauvorftandes, wahrfcheinlich der Cardinal da Carpi, bat ihn um Auffchlufs über eine Veränderung am Plane. Er zog fich eine fcharfe Rüge zu. »Die beiden Hälften eines Planes müffen mit einander übereinftimmen; ändert man die eine Seite, fo mufs auch die andere einen entfprechenden Wechfel erfahren, nur was in der Mitte fteht, ift frei von diefer Verpflichtung, wie die Nafe in der Mitte des Gefichtes; die eine Hand aber und das eine Auge mufs dem andern gleichgebildet werden. Doch wer nicht Figuren gut zeichnen kann und keine Anatomie gelernt, verfteht nichts von diefen Dingen.« Und als Michelangelo (1560) erfuhr, dafs der Cardinal Carpi geäufsert, es ginge mit dem Bau von St. Peter fo fchlecht voran, als nur möglich, drohte er fogleich mit der Rückgabe feines Amtes. »Ich bitte dringend Eure Herrlichkeit mich von einer Laft zu befreien, welche ich fchon fiebzehn Jahre lang und, wie Eure Herrlichkeit weifs, ohne Entgelt und nur auf Befehl des Papftes getragen habe. Was ich während diefer ganzen Zeit für den Bau gethan, kann Jedermann fehen.« Schwerlich verdiente der Cardinal diefe bittere Antwort.

Zu grofsen Mifshelligkeiten gab auch die Ernennung der Bauauffeher und Werkmeifter Anlafs. Die Wahl Michelangelo's fand niemals den Beifall der Behörden, von den Gefchöpfen der letzteren wieder wollte der Meifter nichts wiffen. Ein Werkmeifter, Cefare del Casteldurante war (1563) bei einem Liebeshandel erftochen worden. Als ihm nun Michelangelo in einem jungen Menfchen, Namens Luigi Gaeta, einen Nachfolger geben wollte, legten die Baudeputirten Verwahrung ein. »Der Alte«, fo nannten die Freunde und Hausgenoffen Michelangelo, gerieth darüber in grofse Aufregung, welche durch die Einmifchung Nanni's nicht geftillt wurde. Diefer erbärmliche Menfch wagte noch bei Lebzeiten Michelangelo's die Erbfchaft desfelben am St. Petersbaue zu begehren, und da ihm die offene Feindfchaft nichts eingetragen hatte, es mit Schmeicheleien zu verfuchen. »Er demüthigt fich vor dem Herrn, nämlich vor Michelangelo, und verfpricht ihm Gehorfam. Der Herr will aber nichts von ihm wiffen.« Um den Streit beizulegen, mufste abermals der Papft — Pius IV., der Nachfolger (1559) Paul IV. Caraffa's, — vermitteln. Er befchied alle Parteien vor fich, liefs die gegen Michelangelo vorgebrachten Anfchuldigungen — durch die von diefem angeftellten Werkmeifter würden Fehler am Baue begangen — prüfen, und da fich diefelben als unbegründet herausftellten, wurde Nanni vom Bau fchimpflich verjagt und Michelangelo begütigt. Wer zur Kuppel von St. Peter emporblickt, wie fie in ungetrübtem reinen Glanze ftrahlt und feftlich fchwebt, ahnt nicht die Bitterkeiten der Seele und den Aerger, welche ihre Schöpfung begleiteten.

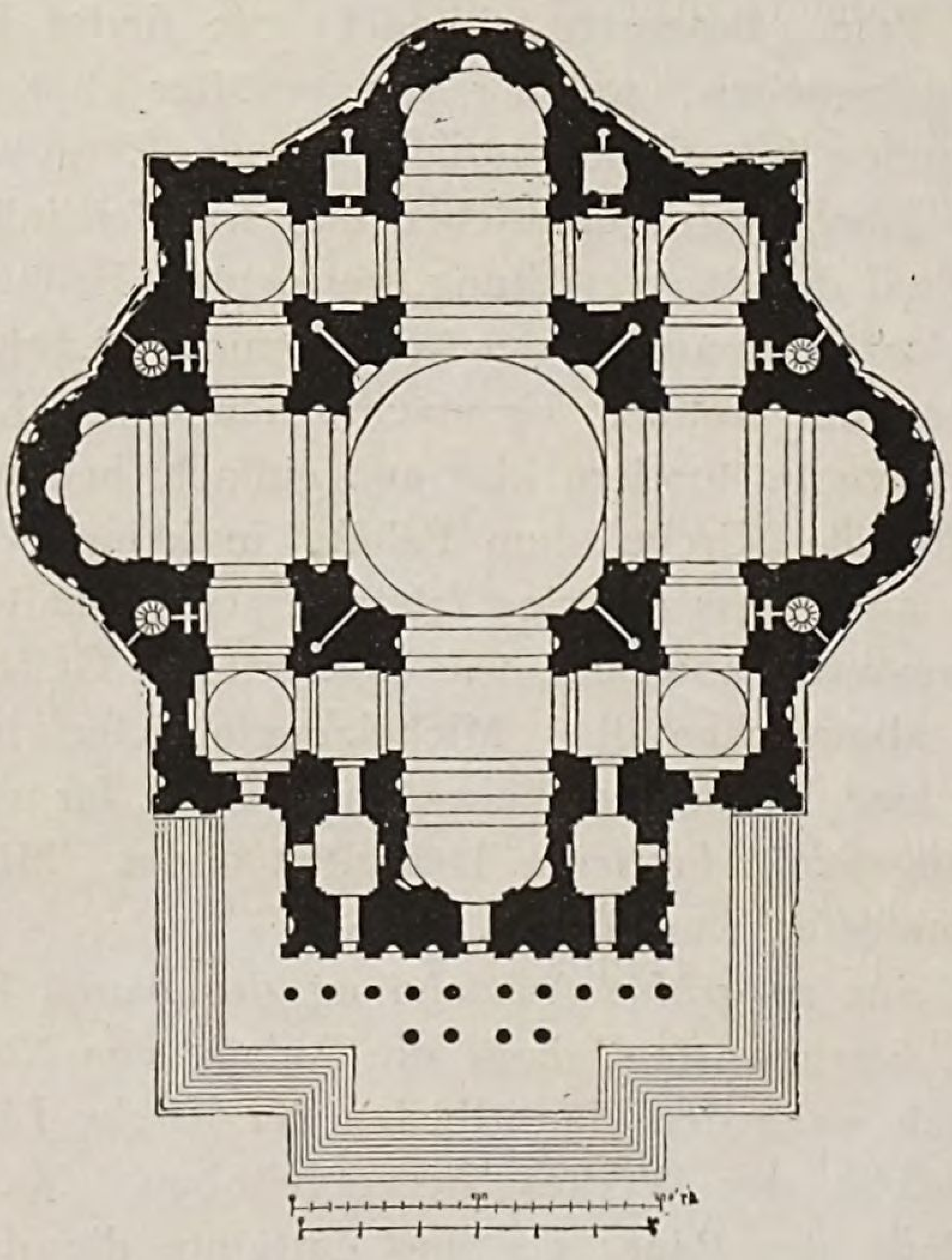
* *
*

Ehe Michelangelo die Thätigkeit am Petersdome begann, mufste er fich erft mit den Plänen und Entwürfen feiner Vorgänger auseinanderfetzen, bei fich entfcheiden, ob er auf den bereits gegebenen Grundlagen einfach weiter bauen oder

die Geftalt des Domes mehr oder weniger neu fchaffen wollte. So fehr auch die grofsen vier Kuppelpfeiler in den Fundamenten fchwanken und der Verftärkung bedürftig fein mochten, die Phantafie banden fie unwiderruflich und konnten in keinem fpäteren Plane mehr überfehen werden. Diefe Bautheile waren aber auch die einzigen, die feftftanden. Alles Uebrige: der Abfchlufs der Kreuzarme, die Faffade und namentlich die Krönung des ganzen Baues, die Form der Kuppel konnte noch beliebig umgeändert werden. Dafs Michelangelo an dem Plane feines unmittelbaren Vorgängers, des Antonio da San Gallo, nur geringes Gefallen fand, nimmt bei der faft grundfätzlich verfchiedenen Richtung beider Männer kein Wunder. Freudig überrafcht, wenn man an die alte Gegnerfchaft denkt, die unbedingte Anerkennung, welche Michelangelo dem erften Baumeifter an St. Peter, Bramante, fpendet. Sie findet fich in einem Briefe Michelangelo's ausgefprochen, welcher bereits öfter aber ftets unrichtig datirt und unter einer falfchen Adreffe abgedruckt wurde. Er ift vor der Uebernahme der Bauleitung, im Jahre 1546, gefchrieben und wahrfcheinlich an Bartolommeo Ferratino, ein Mitglied der Bauverwaltung, gerichtet. »Es läfst fich nicht leugnen, Herr Bartolommeo, dafs Bramante in der Architektur fo tüchtig gewefen ift, wie nur einer feit den Zeiten der Antike. Er machte den erften Entwurf zu St. Peter, nicht voll von Verwirrung, fondern klar und einfach, hell und von allen Seiten freiftehend, fo dafs die Kirche dem Palafte in keiner Weife Abbruch thut. Diefer Plan wurde auch ftets für eine fchöne Sache gehalten, fo dafs wer von der Anordnung Bramante's abweicht, wie es durch San Gallo gefchehen, zugleich von der Wahrheit abgewichen ift.« Michelangelo liefert im weiteren Verlaufe des Briefes fodann eine Kritik des Planes San Gallo's, für uns um fo werthvoller, weil fie den Ausgangspunkt für feine Thätigkeit bildet. Michelangelo's Plan ift die unmittelbare Correctur San Gallo's.

Er hat diefem eine zu grofse Ausdehnung des Baues, fo dafs er bis in den Vatican hineinrage, vorgeworfen, dann die Anlage von Nebenräumen, welche, an fich dunkel, auch noch den Haupttheilen der Kirche Licht rauben, getadelt und die Koftfpieligkeit des Werkes hervorgehoben. Michelangelo fchränkte demnach den Umfang des Baues ein und entfernte die dunklen Nebenräume. Unter diefen find insbefondere die Chorumgänge zu verftehen, welche Antonio da San Gallo an den drei Kreuzesarmen angeordnet und noch viel abgefchloffener, kellerartiger gebildet hatte, als wie vor ihm Raffael. Nach Michelangelo's Plane dagegen follte den mittleren Kuppelraum ein einfaches grofses Quadrat umgeben, daffelbe an drei Seiten in eine Tribuna fich öffnen, während an der vierten Seite unmittelbar die Vorhalle und Faffade vorgelegt wurde. Der Bau gewann dadurch nicht allein an Feftigkeit und Stärke, fondern empfing auch das Gepräge grofsartiger Einfachheit, das ihm keine fpätere Umwandlung mehr rauben konnte. Wo die Tribunen aus dem Quadrate heraustreten, errichtete Michelangelo in den Winkeln mächtige Pfeiler. Ihre Hauptmaffe legte er in die Umfaffungsmauer und nach aufsen, fo dafs fie den inneren Raum nicht verengen und dennoch ausreichend die Kuppelpfeiler ftützen und die Laft der Kuppel tragen helfen. Den konftruktiven Werth diefer Anordnung kann nur der Verftand des Fachmannes vollftändig beurtheilen, aber auch das Laienauge vermag die künftle-

rifche Wirkung zu würdigen. Alle Theile des Baues rücken einander näher und werden zu einer knapperen Einheit zufammengefafst, als felbft bei Bramante. Michelangelo hat des Letzteren Plan genau ftudirt, und nach Vafari hielt er fich für den blofsen Vollftrecker »esecutore« der Entwürfe Bramante's, und diefes gilt auch für die allgemeine Auffaffung und für die grofsen Umriffe. Michelangelo brachte die Form des griechifchen Kreuzes, die nach Bramante verlaffen worden war, wieder zu Ehren. In dem Verzichte auf mannigfache Raumgliederung, in der fcharfen Concentration der Theile, fo dafs fie, zwar an fich koloffal, doch nur als die unmittelbare Vorbereitung auf den Kuppelraum gelten, begrüfsen wir aber eine felbftändige Schöpfung Michelangelo's. Und nicht nur

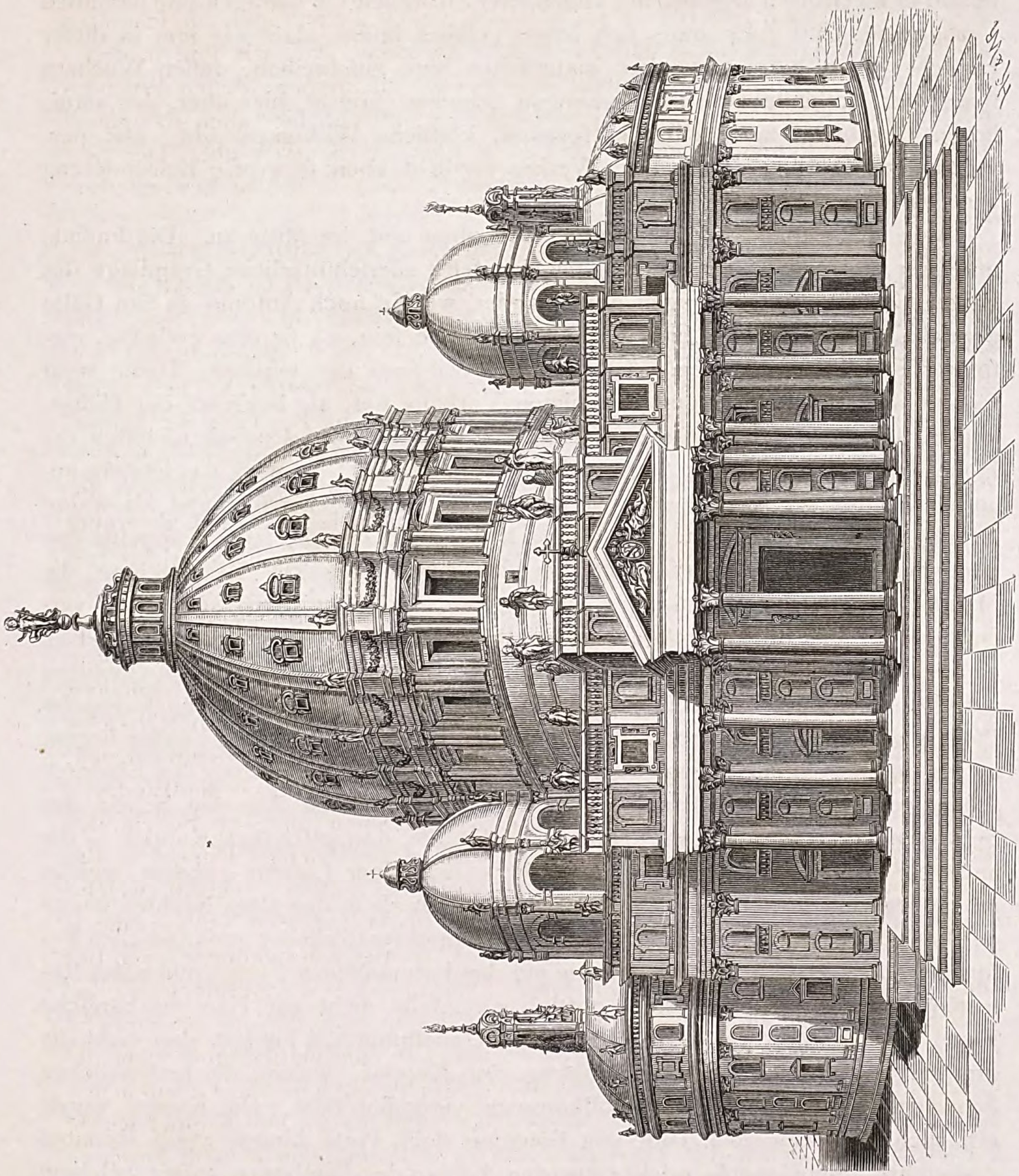


Michelangelo's Grundrifs für St. Peter.

diefe. Auch die eigenthümliche Natur feiner Phantafie offenbart fich darin. Wie es auf dem Gebiete der Plaftik beobachtet wurde, fo kommt auch hier die Unterordnung des Mannigfachen und Einzelnen unter ein grofses, klar gefchautes Ziel, das dann nicht fcharf genug ausgedrückt werden kann, das Wirken mit wenigen aber gewaltigen Mitteln zur Erfcheinung. Diefe freien offenen Räume, von riefigen Bogen überfpannt, find ganz darnach angethan von feinen Propheten und Sibyllen, vor allen aber von feinem Mofes bewohnt zu werden.

Auf das Koloffale fteuerte Michelangelo auch bei der Zeichnung der Faffade, welche wir aus alten Kupferftichen und einem Frescobilde in der vaticanifchen Bibliothek kennen. Der Fronte fpringt ein vierfäuliger Giebelbau vor, jene wird ebenfalls durch Säulen, zehn an der Zahl, von gleicher Höhe und Ordnung wie am Giebelbau gefchmückt; über ihr erhebt fich ein Halbgefchofs, eine Attica

und darüber noch eine Baluſtrade mit Statuen. Die Bildung der einzelnen Glieder entzieht ſich an der Faſſade der genaueren Prüfung, doch lehrt die Vergleichung mit der äuſseren Wanddekoration des ausgeführten Werkes, daſs dieſe letztere wenigſtens in den Hauptzügen auf Michelangelo's Entwürfe zurückgeht.



Faſſade von St. Peter nach Michelangelo's Plane.

Die Gliederung der Mauer durch koloſſale Pilaſter, zwiſchen welchen abwechſelnd zwei und drei Fenſter die Flächen beleben, iſt auch in den alten Kupferſtichen angedeutet.

Michelangelo hat die Faſſade nicht als ein ſelbſtändiges Schauſtück, ſondern mit ſteter Rückſicht auf die krönende Kuppel componirt. Nicht nur die Theorie,

fondern auch der Erfolg rechtfertigen diefe That. Merkwürdig, dafs der Mann, welcher im Kleinen und Einzelnen den Mafsen keine Aufmerkfamkeit fchenkt, — in feinen architektonifchen Skizzen fehlt regelmäfsig ihre Angabe — und hier nicht felten irrt, weil er es verfchmäht, mit dem Zirkel in der Hand zu zeichnen, fobald er im Grofsen arbeitet, mit vollendeter Sicherheit die richtigen und fchönften Verhältniffe trifft. Er mufs fich fchon gefallen laffen, dafs wir ihm in diefer Hinficht einen hervorragenden malerifchen Sinn zufchreiben, deffen Wuchern fpäter der Architektur zu nicht geringen Schaden gereicht, hier aber, der natürlichen Begabung unmittelbar entfproffen, köftliche Wirkungen übt. Der perfpectivifche Aufbau des ganzen Werkes verdient eben fo grofse Bewunderung wie das Kuppelmodell.

Von der Faffade an ftrebt alles nach oben und der Mitte zu. Die Faffade mit ihrer einzigen Säulenfronte bietet eine fefte unerfchütterliche Grundlage des Baues. Zwei Säulenordnungen übereinander, wie fie noch Antonio da San Gallo gezeichnet hatte, würden hier fchlecht am Platze fein, da fie eine getheilte, zerfplitterte Kraft ausdrücken. Auf das Emporfteigen der mittleren Theile weift fodann der Giebel über der vierfäuligen Vorhalle hin; als Begleiter der Hauptkuppel dienen, wie Trabanten, die kleineren Kuppeln über den Seitenfchiffen, die Höhe der erfteren für das Auge wirkfam vorbereitend. So wird das letztere unaufhaltfam bis zur Kuppel geleitet, welche das Ganze beherrfcht und als wahre Krone deffelben erfcheint. Frühzeitig hatte Michelangelo feine Kuppelftudien begonnen. Im Jahre 1547 erbittet er fich durch Fattucci's Vermittelung die Mafse der florentiner Domkuppel, welche ihm als Mufter vorfchwebte, und verlangt von Lionardo, er möge ihm im Briefe das Drittel einer florentiner Elle einzeichnen. Ueber einem feften Mauerringe, welcher auf den vier Kuppelpfeilern aufruht, erhebt fich zunächft ein riefiger Cylinder, der Tambour, von fechszehn Pfeilern gebildet, innen durch Pilafter, zwifchen welchen die grofsen Fenfter liegen, aufsen durch gekuppelte Säulen gefchmückt. Die letzteren machen den Eindruck lebendiger Träger, gliedern den Bautheil und nehmen ihm den Schein des Schweren und Laftenden ab. Nun erft folgt die doppelfchalige Kuppel — die äufsere Schale gegen die innere überhöht — von einer Laterne gekrönt, welche im Holzmodell noch fchlankere Formen annimmt als in den alten Nachbildungen der Faffade Michelangelo's. Die Curve der Kuppel fpottet jeder geometrifchen Beftimmung. Es verhält fich mit ihr wie mit den harmonifchen Verhältniffen des Renaiffanceftiles überhaupt, welche gottlob gleichfalls nicht auf eine mechanifche Regel zurückgeführt werden können. Diefe Unbeftimmtheit hindert aber nicht die grofsartige, geradezu einzige Wirkung der Kuppel, welche die bedenklichen Schwächen der Conftruction vollkommen vergeffen läfst. Die Kuppel wurde erft nach Michelangelo's Tode von Giacomo della Porta binnen zwölf Monaten ausgeführt. Michelangelo erlebte nur den Aufbau des Tambours, aufser welchem noch das Querfchiff mit feinen vier Verftärkungspfeilern und zwei Tribunen unter feiner Leitung in Angriff genommen und theilweife vollendet wurde. Gewifs befitzt Giacomo della Porta grofse Verdienfte und erfordert die Uebertragung der Formen und Linien vom Holzmodell auf die grofsen Verhältniffe des Steinbaues eine befondere Umficht. Die Ehre dürfen wir ihm geben, dafs er das

Modell felbftändig durchgearbeitet hat, der Ruhm aber der erften Schöpfung der Kuppel bleibt Michelangelo.

* * *

Der Ueberblick der architectonifchen Thätigkeit Michelangelo's lehrt uns feine Stärke im Entwerfen grofser Pläne, im freien Disponiren über weite Räume, und im Anlegen weitläufiger Bauten kennen. Wo es fich um die Durchführung im Einzelnen handelt, hemmte ihn leicht fein dem Feinen, Zierlichen und Mafsvollen abgekehrter Sinn. Wir begreifen, dafs Papft Julius III. Michelangelo's Brunnenproject für das Belvedere bei Seite legte. Denn daffelbe geftaltete fich unter Michelangelo's Händen gleich fo grofs und weitausfehend, dafs mit Recht an der Möglichkeit, es zu vollenden, gezweifelt wurde. Einen Felfen wollte Michelangelo darftellen, aus welchem Mofes, von Michelangelo in Marmor gemeifselt, das Waffer fchlagen follte. Ebenfo begreifen wir aber die Begeifterung, mit welcher fich der Künftler in den Plan hineinlebte, vom Palazzo Farnefe aus eine Brücke über die Tiber zu fchlagen und die Palaftanlagen bis zur Farnefina auszudehnen, oder die Loggia dei Lanzi in Florenz um den ganzen Platz der Signorie herumzuführen und diefen in eine gefchloffene Riefenhalle zu verwandeln. Dafs Michelangelo's Zeichnungen zu der Kirche S. Giovanni de' Fiorentini, mit welchen er fich feit 1559 befchäftigte, nicht erhalten blieben, erfcheint vielleicht noch weniger beklagenswerth, als der Verluft feiner Entwürfe zu einer Villa für den Marchefe von Mantua aus dem Jahre 1523. Michelangelo legte zwar ein grofses Gewicht auf jene Kirchenentwürfe. Als die Vorfteher der florentiner Gemeinde in Rom unter fünf ihnen vorgelegten Entwürfen einen ausgefucht hatten, billigte der Künftler die Wahl: Weder Griechen noch Römer hatten in ihren beften Zeiten etwas ähnliches aufzuweifen. Trotzdem läfst fich bezweifeln, ob ihre Kenntnifs fo viele neue Züge feiner Künftlernatur enthüllt hatte, wie der Villenentwurf. Denn welches Ideal Michelangelo von der ländlichen Architectur hegte und in welcher Weife er die Landfchaft zur Hebung des Effectes benützt hätte, davon haben wir nicht die geringfte Ahnung.

Einen guten Anlafs, feine Kunft in grofsen Strafsenanlagen zu erproben, bot ihm der Umbau des Kapitols. Gleich in den erften Jahren der Regierung Pauls III. begann die Regelung und Ausfchmückung des höchften römifchen Heiligthums, des einzigen, welches in antiken wie mittelalterlichen Zeiten eine gleich grofse Verehrung genofs. Es wurde ein Treppenaufgang von der neuen Stadt aus befchloffen und im Jahre 1538 die Statue Marcaurel's vom Lateran nach der Piazza del Campidoglio übertragen. Die Zeichnung des Fufsgeftelles wird Michelangelo zugefchrieben. Wenn auch nicht beglaubigt, erfcheint doch diefe Anficht glaubwürdig. Die Höhe deffelben ift meifterhaft berechnet und mit der richtigen Empfindung für das einfach Grofse entworfen. Diefe Aufftellung auf verhältnifsmäfsig niedrigem Sockel, welche dem Betrachter die bequeme Anficht des Reiterkopfes geftattet, brandmarkt die Lieblingsweife fpäterer Zeiten, nach welcher Reiterftatuen auf thurmartigen Gerüften Platz finden. Mehrere Jahre blieben dann die Arbeiten auf dem Kapitol ausgefetzt. Kupferftiche aus der

Mitte des Jahrhunderts zeigen uns bereits die Statue Marcaurel's; aber wo ſich ſpäter die »cordonnata« erhob, ſtehen noch kleine Häuschen, die Stelle des Conſervatorenpalaſtes nimmt ein Porticus mit einem Obergeſchoſſe und vorſpringendem Dache ein, ihm gegenüber iſt der Platz durch eine Mauer mit einem Brunnen abgeſperrt. Michelangelo's Reſtaurationspläne dürften daher in ſeine ſpäteren Jahre fallen; ihre nicht ganz treue Ausführung iſt urkundlich erſt nach ſeinem Tode zu Ende gebracht worden.

Die wichtigſte That Michelangelo's war die Regelung des Platzes. Es galt, da ihn die Natur klein gemacht hatte, ihm wenigſtens den Schein der Gröſse zu geben. Michelangelo nahm die Kunſt der Perſpective zu Hilfe, liefs nach der Tiefe den freien Raum breiter werden und erreichte auch wirklich eine vollkommene Täuſchung des Auges. Im Hintergrunde vor dem Senatorenpalaſt errichtete er eine mächtige Freitreppe, welche er durch den plaſtiſchen Schmuck noch impoſanter zu geſtalten gedachte. In der mittleren Niſche unter der Treppe ſollte eine Coloſſalſtatue des Zeus aufgeſtellt werden, umgeben von den berühmten liegenden Figuren des Niles und der Tiber. Den Abſchluſs des Platzes nach den beiden Langſeiten bildeten zwei gleiche Paläſte, die letzte Verkörperung des Bauſtiles unſeres Meiſters. Auch hier muſste die Mächtigkeit der Einzelglieder die geringe Ausdehnung erſetzen oder wenigſtens verdecken. Die corinthiſchen Pilaſter gehen durch beide Stockwerke bis zum Hauptgeſims in die Höhe, und theilen die Faſſade in ſieben Felder. Das Erdgeſchoſs iſt als offene Halle behandelt und mit ioniſchen Säulen, die ſich an die Pilaſter anlehnen, verſehen. Dieſe Stellung der Säulen, ſo ungewohnt ſie erſcheinen mag, geht gewiſs noch auf Michelangelo zurück; dagegen läſst uns der lange Zwiſchenraum, der zwiſchen dem Entwurfe und der Ausführung des Conſervatorenpalaſtes und des Muſeums liegt, zweifeln, ob auch für die einzelnen Formen, z. B. die auffallenden Capitäler der ioniſchen Säulen, die Fenſtereinrahmung, der Meiſter ſelbſt noch die Verantwortung trägt.

Auch die beiden anderen Bauten, an welchen Michelangelo in den letzten Lebensjahren thätig war, gehören eigentlich mehr zu gröſseren Gruppen, an welchen Plan und allgemeine Anordnung ein höheres Intereſſe erregen, als die Durchbildung und Entwickelung der künſtleriſchen Formen. Pius IV. hatte auf die Bitte eines ſicilianiſchen Mönches den Karthäuſern die Ruinen der Diocletianiſchen Thermen überwieſen und durch Michelangelo Kirche und Kloſter herſtellen laſſen. Dieſer verwandelte einen Hauptſaal der Thermen in eine einſchiffige Kirche, der Sta. Maria degli angeli geweiht, mit möglichſter Schonung der antiken Reſte. Er behielt die acht prachtvollen Sienitſäulen bei, erhöhte nur den Boden, wodurch freilich die Säulenbaſen verſchüttet und die Proportionen verdorben wurden. Michelangelo's Werk hat bekanntlich im vorigen Jahrhundert eine gar traurige Aenderung erduldet; ſeine Kirche wurde zum Querſchiff herabgeſetzt, ein ſchöner von ihm entworfener Eingang vermauert. Bis auf unſere Tage erhalten blieb dagegen der Kloſterhof, mit hundert Säulen geſchmückt und ſchönen Cypreſſen, von welchen die Gruppe am Brunnen in der Mitte von Michelangelo's eigener Hand gepflanzt ſein ſoll, ſowie die ganze durch die Regel der ſchweigſamen Mönche ſo eigenthümlich geſtaltete Kloſteranlage.

Wie die Umwandlung der Diocletianifchen Thermen in eine Karthaufe, fo ift auch der Bau der Porta Pia vom Papfte Pius IV. angeregt worden. Keine Arbeit Michelangelo's hat eine fo herbe Kritik erfahren, wie diefes durch neuere Ereigniffe auch in der politifchen Gefchichte Roms berühmte Thor. Es wird als der Anfang des Kunftverderbes, welcher alsbald über Italien einbrach, als ein Mufter fchlechten und verworrenen Stiles dargeftellt. Die Einzelheiten an diefem (feit 1561) von zwei lombardifchen Maurermeiftern ausgeführten Thore laffen fich auch nicht vertheidigen. Doch wird das Urtheil durch die Erwägung gemildert, dafs der Papft von den drei Entwürfen Michelangelo's den wohlfeilften wählte, Michelangelo ferner die Porta Pia nicht als ein ifolirtes Werk auffafste, fondern im Zufammenhange mit einer gröfseren fortifikatorifchen Anlage und mit Rückficht auf die ganze Umgebung componirte. Dafs Michelangelo bei einem Kriegsthore das Rauhe und Derbe ftark betonte, und auf diefe Beftimmung hin alle Formen und ihren wefentlichen Ausdruck richtete, wird durch feine Natur und regelmäfsig geübte Kunftweife fattfam erklärt.

* * *

So blieb denn Michelangelo bis in fein höchftes Alter unausgefetzt thätig. Wer hätte auch gewagt, fo lange Michelangelo athmete, feine Stellung anzutaften oder feinen Rath bei Seite zu fetzen? Schon fein Namen, mit einem Kunftwerke in Verbindung gebracht, ficherte dem letzteren eine hervorragende Bedeutung. Die allgemeine Stimmung Michelangelo gegenüber fprach am beften Herzog Cofimo aus in feiner Antwort (19. April 1562) an Nanni di Baccio Bigio, als fich diefer um das Amt eines Dombaumeifters bewarb. »Wir werden niemals bei Lebzeiten Michelangelo's einen Nachfolger empfehlen. Denn das hiefse feine Verdienfte allzufehr verletzen und würde auch der Liebe, die wir zu ihm hegen, nicht entfprechen.« Gewifs hätte auch Michelangelo eine folche Zurückfetzung bitter empfunden. Verfetzte ihn doch jede Anfpielung auf die Hilflofigkeit feines Alters in hellen Zorn. Als fein Neffe (21. Aug. 1563) Zweifel äufserte, ob er in feinem Haufe auch ehrliche Bedienung und gute Pflege geniefse, fuhr er ihn grob an. »Bekümmere dich nicht um meine Sachen, diefe kann ich wenn es nöthig ift fchon felbft beforgen. Ich bin kein Kind.«

Aber die Gebrechen des Alters laffen fich nicht auf die Dauer verheimlichen, noch weniger heben. Mochte auch Michelangelo die Energie des Willens und die Gewalt der Empfindung fich wahren, das Sinken der Körperkräfte konnte er nicht hindern. Das Auge, die Hand, die Beine verfagten allmählich den Dienft. Immer kürzer werden die Briefe, welche er an Lionardo richtet, immer zitternder die Züge der Buchftaben. Zuletzt mufs er fich entfchliefsen, die Briefe durch andere fchreiben zu laffen, und nur feinen Namen darunter zu fetzen. So nahte fein neunzigfter Geburtstag heran. Es fehlten zu demfelben noch vierzehn Tage. Am Carnevalsmontage 1564 wurde er von einer grofsen Schläfrigkeit überfallen. Um diefe zu vertreiben und fich zu ftärken, verfuchte er am Abend des folgenden Tages (15. Februar), wie es bei fchönem Wetter feine Gewohnheit war, einen

Spazierritt auf feinem Klepper. Die Kälte und die Schwäche im Kopfe und in den Beinen zwangen ihn zu rafcher Heimkehr. Er ruhte und wärmte fich in einem Stuhle fitzend am Kaminfeuer. Den anderen Morgen verliefs er nicht mehr das Bett. Schleunig wurde fein Neffe aus Florenz herbeigerufen. Die Freunde Tommafo de' Cavalieri, Diomede Lioni, Daniello da Volterra und fein Diener Antonio, welcher an Urbino's Stelle getreten war, umgaben fein Krankenlager. Nur drei Tage lag er zu Bette. Am 18. Februar kurz vor Sonnenuntergang um die dreiundzwanzigfte Stunde ftarb er ruhig und fchmerzlos. Mit derfelben Poft, welche dem Herzog Cofimo die Nachricht von Michelangelo's Tode und feinen Wunfch, in Florenz begraben zu werden, brachte, langte auch die Bittfchrift Nanni's an, der Herzog möge fich nun verwenden, dafs Nanni der Weiterbau von St. Peter übertragen werde.

Gleich nach Michelangelo's Tode wurde, da der Neffe und einzige Erbe, Lionardo, abwefend war, auf Befehl des Governatore ein Inventar aufgenommen und Siegel angelegt. Nur dürftiges Hausgeräthe fand fich vor, an baarem Gelde in Gold 9332 Scudi; auffallender Weife aber nur wenige Kunftwerke, von plaftifchen Arbeiten drei angefangene Statuen: ein h. Petrus, ein kleiner Chriftus mit dem Kreuze auf den Schultern und die Statue Chrifti mit einer Figur darüber, wahrfcheinlich die Kreuzabnahme, jetzt im Palazzo Rondanini; dann zehn Cartons. Ein grofser Carton, aus mehreren Stücken zufammengenäht, mit der halbfertigen Darftellung Chrifti und feiner Mutter, wurde von Tommafo de' Cavalieri als fein Eigenthum — Michelangelo hatte ihm denfelben gefchenkt — in Anfpruch genommen; einen zweiten Carton, eine »Epiphania« mit drei grofsen und zwei kleinen Figuren behielt der Notar zurück; die anderen acht gingen als Erbfchaft an Lionardo über. Sie enthielten den Plan der Peterskirche, den Entwurf zu einem Palafte, zwei Zeichnungen von Fenftern und eine angefangene Pietà mit neun Figuren.

Bei dem Papfte und bei vielen Römern regte fich der Wunfch, Michelangelo in Rom zu begraben. Um Streit zu vermeiden und unabänderliche Thatfachen fprechen zu laffen, wurde die Leiche heimlich als Waarenballen nach Florenz gefchafft, hier aber dann am 12. März in Santa Croce beigefetzt und mit grofsem Pompe und wahrhaft fürftlichen Ehren beftattet. Florenz wollte der Welt zeigen, wie fehr es feinen berühmten Bürger, nach Dante feinen gröfsten Sohn zu ehren wiffe.

* * *

Vierundvierzig Jahre hatte Michelangelo feinen einzigen Nebenbuhler Raffael überlebt, nicht allein an Jahren fondern auch an Ruhm ihn überdauert. Um die Mitte des Jahrhunderts war Raffael's Stern fichtlich verblichen. Im fernen Venedig mochten wohl Einzelne Raffael über Michelangelo ftellen, weniger aus Begeifterung für den erfteren, als aus Hafs gegen den letzteren; in den Hauptftädten italienifcher Cultur, in Rom und in Florenz galt Michelangelo als der »einzige«, als der »göttliche Meifter«. Gewifs fprach Francesco d' Ollanda nur die allgemeine Meinung aus, wenn er Raffael in der Malerei erft die dritte Stelle, nach Michel-

angelo und Lionardo Vinci, einräumt, Michelangelo dagegen nicht nur in der Sculptur fondern auch in der Malerei als den erften preift. Hatte doch felbft der befte Schüler Raffael's, Giulio Romano, den Lockungen des Stiles Michelangelo's nicht widerftehen können.

Zur Erklärung diefer Thatfache genügt es nicht, auf die alte aber immer neue traurige Wahrheit hinzuweifen, dafs Lebende den Todten gegenüber Recht behalten. Auch innere Gründe haben die Verdunkelung Raffaels bei dem jüngeren Gefchlechte bewirkt. Seine Kunft ift viel abgefchloffener als jene Michelangelo's, welche nicht allein in einzelnen, allerdings nur äufserlichen Zügen leichter erlernt werden kann, fondern auch durch ihre ungeftüme Leidenfchaft der Stimmung des fechzehnten Jahrhundert in feinem fpäteren Verlaufe beffer entfpricht. Die Zeit hat auch in diefer Sache ausgleichend und verföhnend gewirkt. Raffael ift nachmals wieder zu hohen Ehren gekommen. Es gibt keine Partei Raffael's und keine Partei Michelangelo's mehr; wir ftreiten uns nicht mehr, wer gröfser und gottesbegnadeter war, der jugendliche Urbinate oder der bis in fein Greifenalter mächtig fchaffende Florentiner, fondern erkennen einftimmig an, dafs die Jahre ihres gemeinfamen Wirkens die glänzendfte Periode des italienifchen Kunftlebens bilden, die Jahre, in welchen Raffael ftetig wächft, Michelangelo nicht allein grofse Werke entwirft, fondern auch ausführt, noch nicht durch den Wankelmuth der Gönner um die beften Früchte feines Schaffens betrogen, noch nicht durch das fchnöde Schickfal, das über feine Vaterftadt, über ganz Italien verhängt wurde, aus dem Gleichgewicht gebracht und verbittert ift. Die Einfchnitte in der Kunftgefchichte und in der allgemeinen Gefchichte Italiens ftofsen hart an einander. Das Jahr 1520 bezeichnet den erften unerfetzlichen Verluft, welchen die italienifche Kunft erlitten hat, wenige Jahre fpäter beginnt der Niedergang der politifchen Macht Italiens, und der inneren und äufseren Freiheit des Volks. Die Lebensluft, durch deren Einathmen die Renaiffance fich Kraft und Schönheit holte, ift erftickt. Und hat nicht die Natur felbft den Anfang einer neuen Periode der Gefchichte ahnen laffen?

Wer fich in die Renaiffance hineingelebt hat, fpäht unwillkürlich bei jedem grofsen Ereigniffe nach einem Omen. An demfelben Tage, an welchem Michelangelo ftarb, wurde in Florenz Galilei geboren. Bedeutet das nicht, dafs das Reich der Kunft zu Ende fei, die Weltherrfchaft der Wiffenfchaft, insbefondere der Naturwiffenfchaft angefangen habe? So lange es nicht möglich ift, aus der Reihe der Seelenkräfte die Phantafie zu ftreichen, fo lange glauben wir auch nicht an die Möglichkeit, das Reich der Kunft zu ftürzen. Das aber wiffen wir, dafs unfere Cultur und mit ihr auch unfere Kunft feitdem vielfach neue Bahnen eingefchlagen hat. Andere Kunftgattungen haben den Vortritt erlangt, die Poefie und vor allem die muficalifche Kunft fpricht deutlicher und eindringlicher zum Volksherzen als die bildenden Künfte und auch diefe haben fich theilweife neue Aufgaben geftellt.

Die Renaiffance, wefentlich vom künftlerifchen Standpunkt betrachtet, verklärt die Anfchauungen des Mittelalters in wunderbaren, entzückenden und beraufchenden Formen; die Reformation und die auf diefe folgende Bildung bekämpft aber auch den Inhalt jener Anfchauungen. Das Band, welches Raffael

und Michelangelo mit einem vergangenen Weltalter verknüpft, erſcheint in der Gegenwart deutlicher als in den früheren Jahrhunderten. Was dieſelben aber dadurch an unmittelbarem Einfluſse auf unſere Kunſtthätigkeit eingebüſst haben, gewinnen ſie doppelt an hiſtoriſcher Gröſse. Sie beſitzen jetzt den fernen und durch die Ferne einheitlichen und groſsen Hintergrund, von welchem allein ſich hiſtoriſche Heldengeſtalten richtig ablöſen. Sie ſind für uns zu mächtigen Heroen geworden, welche eine hiſtoriſche Auffaſſung nicht allein geſtatten, ſondern auch verlangen. Das Licht der Geſchichte iſt rein und ſcharf. Indem wir die beiden Männer in dieſem Lichte betrachten, wurzelnd in ihrer Zeit, herausgewachſen aus ihrer Umgebung, in gleichem Maſse Geſchöpfe und Schöpfer, dürfen wir hoffen, uns auch dem Ziele, das uns bei der Erzählung ihres Wirkens und ihrer Schickſale vorſchwebte, ihrem vollkommenen Verſtändniſſe und ihrer wahren Würdigung zu nähern.

ANMERKUNGEN UND BELEGE.

Allgemeine Quellen.

1. Michelangelo. Die ältefte zufammenhängende biographifche Notiz über Michelangelo gab Paolo Giovio, der berühmte Verfaffer der Elogien, deffen Anregungen wir auch Vafari's Künftlerbiographien verdanken. Nach der Eroberung Rom's 1527 zog er fich auf die Infel Ifchia zurück und begann hier einen »dialogus de viris litteris illustribus« zu fchreiben. Der Dialog blieb Fragment. Ihm find kurzgefafste Lebensbefchreibungen Lionardo Vinci's, Michelangelo's und Raffael's angehängt. Tirabofchi hat in feiner Storia della lett. ital. (ed. Modena 1781. tom. IX. App. p. 291) fowohl das Dialogfragment, wie die drei Künftlerbiographien herausgegeben. Der Dialog und die Biographien müffen nicht nothwendig in die gleiche Zeit fallen, jedenfalls find die letzteren aber früher als Vafari's Werk verfafst. Vielleicht haben wir in ihnen die Proben zu betrachten, deren Ungenügen den Anlafs zu dem Buche Vafari's (vgl. Vafari's Selbftbiographie in feinen Vite ed. Lemonnier I. p. 26) bot. Den Beweis für die frühere Entftehung der Skizzen Giovio's liefert fein Schweigen über das jüngfte Gericht und den Bau von St. Peter im Leben Michelangelo's, Arbeiten, die er gewifs erwähnt hätte, wären fie fchon, als er die drei Biographien fchrieb, im Angriff gewefen. Von Flüchtigkeiten und Irrthümern ift Giovio nicht frei zu fprechen; doch verdienen feine Aufzeichnungen eine befondere Beachtung, weil fie zeigen, wie fich in den höchftgebildeten Geiftern Italiens vor der Mitte des 16. Jahrhunderts die künftlerifche Thätigkeit Michelangelo's (und Raffael's) wiederfpiegelte. Die beiden Biographien find am Schluffe der Angabe der allgemeinen Quellen abgedruckt. Auf Giovio folgte Giorgio Vafari, welcher 1550 die »Vite degli architettori, pittori e scultori (ed. Torrentino) herausgab. Michelangelo's Biographie bildet den Schlufs des Werkes (II. p. 947—991). Bereits nach drei Jahren wurde Vafari von Ascanio Condivi, einem Schüler Michelangelo's, über deffen nähere Lebensverhältniffe wir wenig wiffen, überflügelt. Condivi hatte feit längerer Zeit Nachrichten über das Leben und die Werke feines Meifters, zum Theil aus deffen eigenem Munde gefammelt, und als er fah »dafs Einige (d. h. wohl Vafari) über den feltenen Mann gefchrieben haben, ohne ihn fo genau zu kennen wie er, von ihm Dinge gefagt haben, die nie gefchehen find und wichtige andererfeits übergangen«, fo beeilte er die Ausgabe feiner Biographie, welche 1553 unter dem Titel: Vita di Michel Angelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi de la ripa Transone erfchien. [Unter den fpäteren Ausgaben Condivi's wird die Pifaner vom J. 1746, wiederabgedruckt 1823, wegen den Anmerkungen Gori's und Mariette's am meiften gefchätzt.] Condivi berichtigte in vielen Punkten Vafari und fchilderte die Jugendgefchichte Michelangelo's ausführlicher als fein Vorgänger; dafs er an den ihm überlieferten Nachrichten keine Kritik übte, Michelangelo's nicht immer ganz ficheren Erinnerungen unbedingt glaubte, belaftet ihn nicht als Schuld. Als Vafari 1568 feine Vite vielfach verbeffert und erweitert zum zweiten Male herausgab (ed. Giunta), nahm er, wenn auch mit fchlecht verhehltem Grolle Condivi's Ergänzungen in ausgedehntem Mafse auf. Für die letzten Lebensjahre Michelangelo's ift Vafari's zweite Ausgabe wieder eine felbftändige Quelle. Der Autor verkehrte und verhandelte in diefer Zeit viel mit feinem Meifter und zeigt fich im Wefentlichen gut unterrichtet. Nur drängt er zu fehr die eigene Perfönlichkeit in den Vordergrund und erfcheint gegen andere Mitarbeiter und Schüler Michelangelo's häufig ungerecht. Hier wird Vafari nach der gangbarften und fo lange die edit. Sanfoni nicht vollendet ift, beften Ausgabe: Lemonnier 1846—1870 citirt. Michelangelo's Leben befindet fich im 12. Bande p. 157—409. Condivi und Vafari bildeten bis in unfer Jahrhundert die ausfchliefsliche Quelle für Michelangelo's Leben. Die erften wichtigften Ergänzungen brachte Bottari's Raccolta di lettere sulla pittura etc. Rom 1754 ff. [neuere Ausgabe mit Ticozzi's Zufätzen in 8 Bänden, Mailand 1822], fodann der zweite und dritte Band des Carteggio, durch welches Werk der leider viel zu früh verftorbene Johannes Gaye die kunfthiftorifchen Studien in neue und ftreng wiffenfchaftliche Bahnen gelenkt hat. Für die Schilderung der florentiner Thätigkeit Michelangelo's dienen die in Gaye's Carteggio 1840 aus den florentiner Archiven mitgetheilten Urkunden noch immer als wichtigfte Grundlage. Von dem gröfsten Schatze, den Familienpapieren in der Cafa Buonarroti wufste man wohl fchon lange, doch blieb er bis in die jüngfte Zeit unbehoben. Einzelne Brieffchaften waren in den Befitz des britifchen Mufeum's gerathen und auf diefem Wege zur öffentlichen Kenntnifs gekommen. Guafti in der Vorrede

und den Anmerkungen zu den Rime di Michelangelo« 1863, theilte mehrere Briefe und Urkunden mit, auch die »Carte michelangelesche inedite« welche Daelli in Mailand 1865 herausgab (46 facfimilirte Blätter) gehen theilweife auf Abfchriften aus dem buonarrotifchen Hausarchive zurück. Die meiften und wichtigften Briefe blieben aber verborgen, bis Gaetano Milanefi 1875 fämmtliche in der Cafa Buonarroti (und im Britifchen Mufeum) bewahrten Briefe Michelangelo's, 495 an der Zahl, publicirte. Milanefi's Lettere di Michelangelo Buonarroti publicati coi ricordi ed i contratti artiftici find fortan der Ausgangspunkt für jede Biographie Michelangelo's. An ihrer Hand können wir Michelangelo's Leben von feiner Jugend bis in fein höchftes Alter verfolgen; wir lernen ihn im Verkehr mit feiner Familie, und mit feinen Freunden und Gönnern kennen und gewinnen den deutlichften Einblick in fein perfönliches Wefen. Die Ricordi, kurze tagebuchartige Aufzeichnungen führen uns in den intimen Haushalt des Künftlers ein, die Contracte enthüllen uns die Bedingungen, unter denen die Mehrzahl feiner Werke entftanden find. Das Familienarchiv in der Cafa Buonarroti bewahrt aber aufser den von Michelangelo gefchriebenen Briefen eine ftaunenswerth grofse Zahl der an ihn gerichteten. C. Heath Wilfon fchätzt (Academy 20. April 1878) ihre Summe weit über ein halbes Taufend. Von einigen find in verfchiedenen Zeiten Abfchriften gemacht, und darnach der Druck beforgt worden; mehrere find auch in dem Werke C. Pini's La scrittura di artifti italiani mit Hilfe der Photographie facfimilirt, eine reiche Auswahl derfelben bietet Gotti's Vita di Michelangelo, 2 Bde. Florenz 1875. Gotti verlieh dadurch feinem Buche eine hervorragende Bedeutung. Eine Gefammtausgabe, obgleich lange vorbereitet und dringend gewünfcht, liegt von diefen Briefen noch nicht vor.

Für das Studium der Werke Michelangelo's befitzen wir nur wenige wiffenfchaftliche Hilfsmittel. Eine einzige Sammlung von Handzeichnungen Michelangelo's ift bis jetzt allein kritifch bearbeitet worden, diefe allerdings in mufterhafter Weife: die Sammlung der Oxforder Univerfität, von welcher J. C. Robinfon einen kritifchen Katalog herausgegeben hat: A critical account of the drawings by Michelangelo und Raffaelo in the Univerfity Galleries. 1870. Der »Catalogo delle opere d'arte e dei disegni di Michelangelo Buonarroti«, dem Buche Gotti's Bd. II. p. 163 angehängt, fteht auf der Höhe der Vignetten, welche das Werk verunftalten. Von den Stichen nach Michelangelo hat P. Heinecken in feinen »Nachrichten von Künftlern und Kunftfachen« Leipzig 1768 zuerft ein Verzeichnifs angefertigt. Daffelbe ift natürlich ganz veraltet. Der Catalog der Stiche in Pafferini's Bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere Florenz 1875 entbehrt der Vollftändigkeit und der wiffenfchaftlichen Anlage.

2. Raffael. Auch für Raffael ift die kurze Biographie P. Giovio's die ältefte Quelle. An ihn reiht fich Vafari, welcher die in der ed. Torrentino II. p. 635—673 abgedruckte Vita in der ed. Giunta noch namhaft erweiterte. In der Ausgabe Lemonnier hat Raffael's Biographie im 8. Bande p. 1—95 Platz gefunden. Da Raffael mit feiner Familie nur einen fehr lockeren Verkehr unterhielt, in Rom mit feinen Freunden zufammenlebte, fo ift auch die Zahl der von ihm erhaltenen Briefen eine äufserft geringe. Wir kennen nur einen Brief an Domenico Alfani (in Lille bewahrt), zwei Briefe an feinen Oheim Ciarla (Original verfchollen), einen Brief an Franc. Francia und den bekannten Brief an den Grafen Castiglione. Auch von diefen beiden letzteren find die Urfchriften verloren gegangen. Mit Recht durfte Rumohr behaupten, dafs feit Vafari für die Gefchichte Raffael's nichts Umfaffendes und Erfchöpfendes geleiftet worden. Einzelne Ergänzungen und Berichtigungen gaben Bottari und della Valle in ihren Ausgaben Vafari's (Rom 1759 und Siena 1791). L. Pungileoni's Elogio storico di Giovanni Santi Pittore und Elogio storico di Raffaelo da Urbino 1822 und 1829 verbreiteten helleres Licht über Raffael's Jugend, C. Fea's Notizie intorno Raffaele Sanzio 1822 brachten zu dem Leben Raffael's in Rom neue Züge bei. Eine wefentliche Bereicherung des Quellenmaterials boten erft G. Campori's Notizie inedite di Raffaelo da Urbino, Modena 1863 [Separatabdruck aus den Atti e Memorie della deputazione di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi; überfetzt in der Gazette des beaux arts XIV. p. 347. ff.] Nicht die Kargheit der Nachrichten allein über Raffael's äufseres Leben hat bewirkt, dafs alle neueren biographifchen Arbeiten überwiegend auf die Schilderung feiner Werke fich einfchränken. Seit jeher haben diefe den gröfseren Reiz geübt. Dafs fich z. B. eine ftetige Tradition von Raffael erhalten hat, danken wir in erfter Linie den alten Kupferftechern und Kupferftichfammlern, welche nie aufhörten, feine Schöpfungen zu reproduciren und ihr Verftändnifs von Gefchlecht zu Gefchlecht zu vererben. Auch Rumohr gibt im 3. Bande feiner italienifchen Forfchungen wefentlich nur eine zwar oft anfechtbare, aber ftets feinfinnige Kritik der Raffaelifchen Gemälde. Und ebenfo ruht die gröfsere Bedeutung von Paffavant's Raffael von Urbino [Deutfche Ausgabe in 3 Bänden 1839—1858, franzöfifche Ausgabe, nach welcher gewöhnlich citirt wird, 1860] mehr in dem »Catalogue chronologique« als in dem

hiftorifch-biographifchen Theile. Das Ideal eines Raffaelcataloges wurde durch C. Ruland in feinem, mit ftaunenswerthem Fleifse und nicht minder wunderbarem Verftändnifs gefchaffenen Werke verwirklicht: The works of Raphael Santi da Urbino as reprefented in the Raphael collection in the royal library at Windfor Castle. 1876. Das Exemplar, welches ich der Güte des Verfaffers verdanke, kam leider nicht fo früh in meine Hände, um im Texte verwerthet zu werden. Doch kann ich wenigftens in den Anmerkungen auf das Mufterwerk Bezug nehmen. Für die Raffaelzeichnungen in Oxford liefert der Catalog Robinfon's, des wahren Nachfolgers Ottley's und Mariette's diefelben erfpriefslichen Dienfte wie für das Werk Michelangelo's. —

Der Text der oben erwähnten Biographien P. Giovio's lautet:

Michaelis Angeli Vita.

In pictura pariter, scalpendoque marmore, Michael Angelus Bonarota Etruscus priscorum artificum dignitati proximus accessit, adeo æquabili fama, iudicioque omnium, ut utriusque artis viri insignes meritam ei palmam ingenua confessione detulerint. In Vaticano Xistini sacelli cameram a Iulio secundo ingenti pecunia accitus, immenso opere brevi perfecto, absolutæ artis testimonium deposuit. Quum resupinus, uti necesse erat, pingeret, aliqua in abscessus, et sinus refugiente sensim lumine condidit, ut Olophernis truncum in conopeo, in aliquibus autem sicuti in Hamano cruci affixo, lucem ipsam exprimentibus umbris adeo feliciter protulit, ut repræsentata corporum veritate, ingeniosi etiam artifices, quae plana essent, veluti solida mirarentur. Videre est inter præcipuas virorum imagines, media in testudine simulachrum volantis in coelum senis, tanta symmetria delineatum, ut si e diversis sacelli partibus spectetur, convolvi semper, gestumque mutare deceptis oculis videatur. Contigit ei porro laus eximia altera in arte, quum forte marmoreum fecisset Cupidinem, eumque defossum aliquamdiu ac postea erutum, ut ex concepto situ, minutisque iniuriis ultro inflictis, antiquitatem mentiretur, insigni pretio per alium Riario Cardinali vendidisset. Feliciore quoque industria Gigantem funda minantem e ianensi marmore absolvit, qui Florentia in vestibulo curiæ conspicitur. Locatum est ei demum Iulii Pontificis sepulcrum, acceptisque multis millibus aureis, aliquot eius operis statuas prægrandes fecit, quæ adeo probantur, ut nemo secundum veteres eo doctius atque celerius marmora scalpsisse, nemo commensuratius atque venustius pinxisse censeatur. Cæterum tanti ingenii vir natura adeo agrestis ac ferus extitit, ut supra incredibiles domesticæ vitæ sordes successores in arte posteris inviderit. Nam vel obsecratus a principibus nunquam adduci potuit, ut quemquam doceret, vel gratia spectandi saltem in officinam admitteret.

Raphaelis Urbinatis vita.

Tertium in pictura locum Raphael Urbinas mira docilis ingenii suavitate atque solertia adeptus est. Is multa familiaritate potentium, quam omnibus humanitatis officiis comparavit, non minus quam nobilitate operum inclaruit adeo, ut numquam illi occasio illustris defuerit ostentandæ artis. Pinxit in Vaticano nec adhuc stabili autoritate cubicula duo ad præscriptum Julii Pontificis, in altero novem Musæ Apollini cythara canenti applaudunt, in altero ad Chrifti sepulcrum armati custodes in ipsa mortis umbra dubia quadam luce refulgent. In penitiore quoque Leonis X. triclinio Totilæ immanitatem, ac incensæ urbis casus atque pericula repræfentavit, parique elegantia sed lascivienti admodum penicillo Porticum Leoninam florum omnium ac animantium spectabili varietate replevit; ejus extremum opus fuit devicti Maxentii pugna, in ampliore cænaculo inchoata, quam discipuli aliquando post absolverunt. Sed ars ei plurimum favit in ea fabula, quam Clemens Pontifex in Ianiculo ad aram Petri Montorii dedicavit, in ea enim cum admiratione visitur puer a Cacodemone vexatus, qui revolutis et rigentibus oculis, commotæ mentis habitum refert. Cæterum in toto picturæ genere numquam ejus operi venustas defuit, quam gratiam interpretantur; quamquam in educendis membrorum toris aliquando nimius faverit, quum vim artis supra naturam ambitiosus ostendere conaretur. Optices quoque placitis in dimensionibus distantiisque, non semper ad amussim observans visus est; verum in ducendis liniis, quæ commissuras colorum quasi margines terminarent et in mitiganda, commiscendaque vividiorum pigmentorum austeritate iucundissimus artifex ante alia id præstanter contendit, quod unum in Bonarota defuerat, scilicet ut picturis erudite delineatis etiam colorum oleo commistorum lucidus ac inviolabilis ornatus accederet. Periit in ipso ætatis flore, quum antiquæ urbis ædificiorum vestigia architecturæ studio metiretur, novo quidem ac admirabili invento, ut integram urbem architectorum oculis consideratam proponeret. Id autem facile consequebatur descriptis in plano pedali situ, ventorumque lineis, ad quarum normam sicuti nautæ ex pictæ membranæ magnetisque usu maris ac litorum spatia deprehendunt, ita ipse laterum angulorumque naturam ex fundamento certissima ratione colligebat.



Niccolo dell' Arca's Engel in S. Domenico in Bologna.

I.
Michelangelo's Stammbaum.

Lodovico di Leonardo Buonarroti
1444—1534

verm. 1. Francesca di Neri † 1477.

- Leonardo 1473— nach 1510
- Michelangelo 1475—1564
- Buonarroto 1477—1528
 - Leonardo 1519—1599
 - Francesca verm. 1538 mit Nic. Guicciardini.

2. Lucrezia di Antonio Ubaldini.

- Giovansimone 1479—1548
- Sigismondo 1481—1555



Michelangelo's Engel in S. Domenico in Bologna.

S. 7. 29. Der Ricordo des Vaters, aus einem Hausbuche copirt, befindet fich im Archiv Buonarroti. Er lautet: „*Ricordo come ogi questo di* 6 *di Marzo* 1474 *mi nacque uno fanciulo mastio, posigli nome Michelagnolo; et nacque in lunedi matina innanzi di* 4 *o* 5 *ore.*“ Das Jahresdatum ift nach florentiner Zeitrechnung ab incarnatione domini (24. März.)

S. 8. 11. Den Lehrvertrag mit Domenico Ghirlandajo theilt Vafari XII. 160 mit. Condivi beftreitet nachdrücklich den Einflufs Domenico's auf Michelangelo.

14. Das Studium nach Mafaccio beftätigt Torregiano, der Cellini (Cellini Vita, Florenz 1852 p. 23) nachmals erzählte, dafs er bei diefer Gelegenheit, weil Michelangelo ftets die anderen jungen Leute hänfelte, diefem den Fauftfchlag verfetzt hatte, welcher die Nafe auf immer verunftaltete. Vafari XII. 165 gibt als Motiv Neid an.

S. 10. 18. Diefe colorirte Copie des Kupferftiches wird in gar manchen Privatfammlungen — früher noch häufiger — gewiefen. Neuerdings wird behauptet, Mr. de Triqueti habe das Exemplar Michelangelo's in Pifa erworben. Daffelbe war 1874 in der Exposition zu Gunften der Elfäfser in Paris ausgeftellt gewefen.

S. 10. 18. Unter den Marmorbildern, die Michelangelo in frühefter Jugend fchuf, erwähnt Vafari auch einen Hercules, lebensgrofs. Er ftand im Pal. Strozzi, wurde 1530 durch Vermittlung des Giambattifta della Palla an König Franz I. verkauft, welcher ihn im Schlofse von Fontainebleau aufftellen liefs. Dafelbft (im jardin de l'estang) befand er fich noch 1641. Seitdem fehlen alle weiteren Nachrichten.

S. 12. 10. Ueber die Arca di San Domenico und Michelangelo's Sculpturen gibt die befte Auskunft: P. Tommafo Bonora: L'arca di S. Domenico e Michelangelo Buonarroti. Ricerche istorico-critiche, Bologna 1875. Dafelbft ift p. 17. die ältefte Nachricht über Michelangelo's Antheil an dem plaftifchen Schmucke abgedruckt, die Notiz, welche Lodovico da Pralormo 1527 in fein Gedenkbuch einfchrieb: „*Sciendum tamen est quod Imago Sancti Petronii quasi totta et totta Imago Sancti Proculi, et totta Imago illius Angeli qui genua flectit et e posto sopra il parapeto che fece Alphonso scultore, qual è verso le fenestre, queste tre Imagine ha fatto quidam Juvenis florentinus nomine Michelangelus immediate post mortem dicti Magistri Nicolai.*“ Die Unwahrfcheinlichkeit, dafs der Engel an der Evangelienfeite von Michelangelo ftamme, wie eine Zeitlang (feit Cicognara?) angenommen wurde, hat bereits Gualandi (Memorie originali, serie V. p. 32) hervorgehoben. Jeden Zweifel löft die Gegenüberftellung der beiden Engel. Man braucht namentlich nur die beiden Köpfe zu vergleichen, um den richtigen Michelangelo herauszufinden. Ist aber der Engel rechts vom Befchauer ein Werk Michelangelo's, fo kann es nimmermehr der Giovannino fein, welcher 1874 in Pifa (im Befitz des Grafen Rossellini Gualandi) auftauchte und mit dem Giovannino, den Michelangelo nach Condivi für Lorenzo di Pierfrancesco Medici 1495 arbeitete, identificirt wurde. Michelangelo konnte nicht im Laufe weniger Monate den Stil fo vollftändig wechfeln und, nachdem er im Engel fo viel Eigenartiges fich angeeignet hatte, unmittelbar darauf wieder in die ausgefahrenen Geleife des Quattrocento zurückkehren.

S. 15. 1. Zu den Acten über den geflügelten Amor gehören 1) ein Brief Michelangelo's an Lorenzo di Pierofrancesco aus Rom 2. Juli 1496, worin er fein Gefpräch mit Baldaffare del Milanefe fchildert. Diefer erklärt, er würde lieber das Kind in hundert Stücke zerfchlagen als zurückgeben. Er hätte es gekauft und es wäre nun fein eigen. Cesare Borgia erwarb den Cupido von Baldaffare und fchenkte ihn dem Herzoge von Urbino. 2) Ein Brief der Markgräfin Ifabella von Mantua (Gaye II. No. V.) belehrt uns dann über die Umftände, unter welchen die Statue von Urbino nach Mantua kam. Die Markgräfin kaufte fie mit einer Venus als antike Werke durch die Vermittlung des Cardinals d'Efte, erkannte aber bald den modernen Urfprung des Cupido. In Mantua fah ihn noch 1573 der franzöfifche Reifende de Thou (Mariette citirt deffen Befchreibung in feinen Noten zur Pifaner Ausgabe Condivi's); feitdem ift der Cupido verfchollen. Die Bemühungen ihn unter den noch gegenwärtig in Mantua (Accademia Virgiliana) aufbewahrten Antiken zu entdecken, blieben fruchtlos. Eher dürfte man auf feine Spuren in England ftofsen, wohin fo viele Mantuaner Kunftfchätze im 17. Jahrhundert gelangten. Die Gefchichte des argen Betruges, welcher dem Cardinal Raffael Riario gefpielt wurde, blieb den Römern geläufig, lange nachdem der Cupido vergeffen war. Boiffard (Topogr. Romæ I. 34) erzählt fie ausführlich, nennt aber den Bacchus Michelangelo's an Stelle des Eros und läfst Michelangelo felbft den Betrug in das Werk fetzen, um — Raffael, den ihm ftets mifsgünftigen Gegner lächerlich zu machen. Man fieht wie der Gegenfatz zwifchen Raffael und Michelangelo die Geifter beherrfchte und geradezu mythenbildend wurde.

S. 15. 35. Der Contract über die Pietà ift bei Milanefi p. 613 abgedruckt, ebendort die Briefe des Cardinals, welche den Künftler den Anziani in Lucca und der Signoria von Florenz empfehlen. Beide laffen eine Reife Michelangelo's nach Carrara vermuthen.

S. 18. 12. Um den Bacchus des Michelangelo gruppirt fich eine Reihe verwandter antiker Statuen, über deren Verhältnifs zu dem Werke Michelangelo's mit vollkommener Sicherheit erft dann geurtheilt werden kann, wenn das Mafs der an ihnen vollzogenen Reftaurationen genau unterfucht ift; fo die Gruppe des Bacchus mit einem am Boden knieenden (modernen) Pan in der Uffiziengallerie (No. 208, bei Dütfchke No. 231); fodann, worauf mich Ad. Michaelis aufmerkfam gemacht hat: die Statue eines weinbekränzten Bacchus, ohne Arme, mit dem rechten Fufse auf erhöhtem Grunde ftehend — bei Michelangelo ftöfst der Fufs nur mit den Zehen auf den Boden auf — abgebildet bei Episcopius, Signorum veterum icones Taf. 60 und 61; endlich mufs noch der merkwürdige Kupferftich erwähnt werden, welchen R. Weigel in Naumann's Archiv f. d. zeichn. Künfte, Bd. X. S. 287 in photographifcher Nachbildung herausgab, in der Meinung, Michelangelo felbft hätte das Blatt geftochen. Der Kupferftich ift nicht nach

(S. 18. 12.) einer Zeichnung, etwa nach dem erften Entwurfe des Buonarrotifchen Bacchus, fondern nach einem Rundwerke gearbeitet, das zeigt die Behandlung der Flächen, er weicht aber von dem Werke Michelangelo's in der Haltung des Kopfes und in der Stellung der Beine merklich ab.

S. 19. 6. Ad. Michaelis hat in Lützow's Zeitfchr. f. b. K. XIII. Bd. S. 158 auf eine Stelle in Aldrovandi's Statue di Roma 1556 aufmerkfam gemacht, welche die Meinung, der Cupido im Kenfingtonmufeum fei identifch mit dem Cupido im Haufe des Jacopo Galli, umftöfst. Aldrovandi hat die beiden von Michelangelo für Jacopo Galli gearbeiteten Statuen noch in der Cafa di M. Paolo Galli, presso al palagio di S. Giorgio gefehen. Er befchreibt den Bacchus, der in einem Gärtchen aufgeftellt war, ganz getreu und fährt dann fort: „*In una camera piu su presso la sala si trova una testa col busto di M. Aurelio Imp. assai bella: et uno Apollo intiero ignudo con la pharetra e saette à lato: et ha un vaso à i piedi. È opera medesimamente di Michele Angelo.*“ Boiffard, welcher von Aldrovandi vielfach abhängig ift, gibt (a. a. O.) der Stelle folgende Faffung: „*Super porta prima repositum est caput Romuli in nischio marmoreo; intus est statua Apollinis pharetrati nuda et integra.*“ Da Michelangelo für Galli nur zwei Marmorwerke machte, fo liegt die Vermuthung nahe, dafs Aldrovandi wenn auch unter einem falfchen Namen den Cupido befchreibt, welcher nach Condivi aufser dem Bacchus das Haus des Jacopo Galli fchmückte. Mit der Schilderung diefes Apoll-Cupido ftimmt aber allerdings die Statue im Kenfingtonmufeum nicht überein. Die Möglichkeit, dafs wir in der letzteren eine Jugendarbeit Michelangelo's befitzen, ift desshalb nicht ausgefchloffen. Michelangelo berichtete am 19. Auguft 1497 feinem Vater (Milanefi No. II.) dafs er befchloffen hätte, für Piero di Medici eine Statue zu arbeiten, und auch fchon den Marmor gekauft, dann aber die Sache aufgegeben, weil Piero feine Verfprechungen nicht gehalten. Er fügt dann hinzu: „*per la qual cosa io mi sto da me, e fo una figura per mio piaciere; e comperai un pezo di marmi ducati cinque e non fu bono: ebi buttati via que danari: poi ne ricomperai un altro pezzo, altri cinque ducati, e questo lavoro per mio piacere.*“ Michelangelo hat demnach in Rom mehrere Marmorwerke gearbeitet.

S. 20. 10. Der Brief des Vaters vom 19. Dezember 1500 ift bei Gotti I. 23 zu lefen.

S. 20. 31. Die Verträge, welche fich auf die Arbeiten für die Piccolominikapelle in Siena beziehen f. bei Milanefi p. 615, 616, 627. Vgl. ferner die Ceffion des Anton Maria Piccolomini an Paolo di Olivieri aus Piftoja, feine Forderung an Michelangelo (100 scudi) v. J. 1537 betreffend, in den Documenti per la storia dell' arte Sanese III. p. 25 und den Brief Michelangelo's an feinen Neffen (20. Sept. 1561) bei Milanefi No. CCCXXXI des Inhalts, es möge ihm eine Abfchrift des erften Contractes gefendet werden, damit er die Sache noch vor feinem Tode regele.

S. 22. 13. Die Documente für die Gefchichte des Riefenblockes, aus welchem Michelangelo den David meifselte, gibt Gaye's Carteggio II. Bd. p. 466: die Uebertragung der Arbeit 1463, die Vollendung des erften Giganten in demfelben Jahre, den Auftrag zu einem zweiten ähnlichen Giganten 1464 und die Entziehung des Werkes 1466. Aus der letzten Urkunde ergibt fich, dafs Agoftino d' Antonio das Werk an einen Bartolommeo di Piero da Settignano, genannt Bacellino, untermiethet hatte. Vgl. Giornale di erudizione artistica. Perugia 1875. Bd. IV. p. 8.

S. 22. 27. Den Befchlufs des Bauvorftandes v. 2. Juli und den Vertrag mit Michelangelo, vom 16. Auguft f. bei Milanefi p. 620.

S. 22. 37. Den Wortlaut des Vertrages des Domvorftandes mit Michelangelo, die zwölf Propheten für den Dom betreffend, gibt Milanefi p. 625.

S. 23. 3. In genauerer Faffung als bei Gaye II, 455 ift das Protocoll der Verfammlung bei Milanefi p. 620 abgedruckt. Ueber die Vorfälle bei dem Transport der Statue nach dem Platz der Signorie berichten die Ricordi Strozziani bei Gaye II. 464. Die Verhandlungen, welche der Uebertragung der Statue nach der Academie in unferen Tagen vorangingen, ftehen bei Gotti Bd. II. p. 35. Bei den Unruhen 1527 war durch einen Steinwurf der linke Arm in drei Stücke zerfchlagen worden. Er wurde mit Hilfe von Kupferklammern wieder befeftigt. Vafari XII. 49.

S. 26. 10. Die Beftellung des David in Bronze durch die Signoria f. bei Milanefi p. 624, die weiteren Verhandlungen bis 1509 bei Gaye II. Bd. No. VII, XI, XII, XXV. L. LI. Die Schickfale der Statue in Frankreich hat Reifet im Athenæum français 1853 behandelt; daraus ein Auszug in der Gazette des beaux arts. Deuxième période XIII. p. 242. Ein kleines Wachsmodell [aus der Gherardinifammlung] im Kenfingtonmufeum könnte als eine vorbereitende Skizze zu dem David gelten.

S. 26. 29. L. Taddei f. Gaddi. Das Relief in Florenz zeigt die Madonna auf einem niedrigen Steine fitzend mit einem geöffneten Buche auf ihrem Schoofse, auf welches der von ihr umfafste Chriftusknabe fich ftützt. Links hinter der Madonna ift der Kopf des Johannes fichtbar. Viel bewegter erfcheint die Gruppe in dem Londoner Werke (Burlington-House). Der kleine Johannes fteht rechts und hält dem Chriftuskinde einen nicht deutlichen Gegenftand entgegen, vor welchem das Chriftuskind halb erfchreckt zurückweicht. Es fitzt rittlings auf dem Schoofs der im Profil gezeichneten Madonna und neigt fich mit dem Körper der Mutter zu, nur der Kopf ift nach dem Johannes hingewendet. Nach der technifchen Behandlung möchte man diefes Relief für älter erachten als das florentiner, welches letztere mehr mit der Brügger Madonna zufammengeht. Noch in diefe erfte Periode Michelangelo's, welche mit dem Jahre 1509 abfchliefst, mufs auch die Anlage der Adonisftatue im Mufeo nazionale in Florenz fallen. Gewöhnlich wird der Adonis in das fpätere Alter Michelangelo's verfetzt. Dagegen fpricht die Art, wie der Marmor bearbeitet ift, und die hageren geftreckten Formen, welche, wie erhaltene Handzeichnungen verrathen, Michelangelo gerade in jüngeren Jahren liebte. Adonis liegt, den Oberkörper etwas nach links gewendet, fterbend auf dem Boden. Der eine Arm ftützt den finkenden Kopf, der andere legt fich erfchlafft um den Leib. Der Eber dient als Auflager für die Beine, welche dadurch im Knie gebogen werden.

S. 26. 37. Gotti II. 51 hat den Brief Balducci's aus dem Archivio Buonarroti publicirt.

S. 27. 15. Ueber den von Robinfon aufgefundenen Kopf im Kenfingtonmufeum handelt Triqueti in der Fine Arts Quarterly Review Bd. II. p. 266.

S. 27. 20. Baccio Bandinelli an den Herzog Cofimo in Bottari lett. pitt. I. 71. »(Michelangelo) non ha mai voluto aiuto di persona per non fare de' maestri.«

S. 29. 1. Es mufs hervorgehoben werden, dafs die Madonna von Manchefter, im J. 1857, wie ich aus perfönlichen Erinnerungen bezeugen kann, mit einer fo grofsen Begeifterung begrüfst, dafs der geringfte Zweifel an ihrem Urfprung mit der Abdankung des künftlerifchen Urtheils gleichbedeutend angefehen wurde, im Laufe der Jahre an Intereffe verloren hat. Doch bleibt Michelangelo noch immer als Autor feftftehen. Die Uebereinftimmung in einzelnen kleinen Zügen mit der Brügger Madonna, wie z. B. dafs das Chriftkind da und dort den einen Fufs auf eine Schrägfalte fetzt, ift zu grofs, als dafs an einen anderen Künftler gedacht werden könnte.

S. 31. 13. l. L. Paciolo ft. B. Pagiolo.

S. 31. 30. Die Anecdote ift der Breve Vita di Leonardo da Vinci entlehnt, welche Milanefi im Archivio storico ser. III. tom. XVI. p. 29 mitgetheilt hat.

S. 33. 22. Das Ereignifs, welches dem Carton der badenden Soldaten zu Grunde liegt, erzählt am eingehendften die Chronik des Fil. Villani (Muratori SS. t. XIV. col. 760) — 1364 et infra il giorno per lo smisurato caldo le tre parti e più dell' oste, che erano oltre di quattromila huomini da cavallo, chi di soldo, chi d'amistà, e chi de' Fiorentini, che per honorare loro patria di volontà erano calvalcati, e di undicimila pedoni s'era disarmata. E quale si bagnava in Arno, quale si sciorinava al meriggio, e chi disarmandosi in altra modo prendea rinfrescamento, e il capitano si perchè del tutto ancora libero non era della terzana, se n'era ito nel letto a riposare senza havere consideratione quanto fosse vicino all' astuta volpe e al volpone vecchio Giovanni dello Aguto. E tutto che al campo fossono fatti serraglj, deboli erano, e cura sofficiente non era data a chi li guardasse. Il perchè avenne, che il valentu. Cavaliere M. Manno Donati, come colui a cui toccava la faccenda nell' honore, andando proveggendo il campo e i modi, che la gente dell' arme tenea, conosciuto il gran pericolo in che il campo stava e temendo che nel fatto non giocasse malitia, e dove nò, quello che ragionevolmente secondo uso e costume di guerra ne dovea e potea avvenire, tantosto n'avenne, mosso da fervente zelo incominciò a destare il campo e dire: Noi siamo perduti. E con queste parole se n' andò al Capitano e lo mosse a commettere in M. Bonifazio Zupo e in altre tre e in lui la cura del campo. Ciò fatto M. Manno di subito corse al più periculoso luogo e d'onde l'offesa più grave e più pronta potea venire cioè alla bocca della strada, che si dirizava a San Savino, e quindi a Pisa, e il serraglio il quale era debole fece fortificare e allògiòvi alla guardia e fanti Aretini con alquanti Fiorentini, e con loro in fanti de' Conti di Casentino.

S. 34. 13. Die Quittung über die an Michelangelo 28. Februar 1505 geleiftete Zahlung und die Anweifung an den Zimmerman Piero di Zanobi für das Gerüfte im Rathhausfaale (30. Aug. 1505) um den Carton dafelbft aufzuftellen f. bei Gaye Bd. II. n. XXXVII. Nota.

S. 34. 25. Die Exiſtenz von Cartonfragmenten in Mantua 1575 erhellt aus einem Briefe des G. Sangalleti an Niccolo Gaddi (Bottari lett. pitt. III. 315) worin es heiſst: „*Perchè da Mantova mi viene scritto da quei signori Strozzi amici mei, che vorrebbero ch' io vedessi col serenissimo Granduca, che pigliasse quei loro cartoni di Michelangelo, di che gia parlammo insieme.*"

S. 36. 4. Die im Texte aus ſtiliſtiſchen Gründen ausgeſprochene Vermuthung, daſs das Holkhambild keine treue Copie des Cartons ſei, hat nachträglich auch eine äuſsere Beſtätigung erfahren. M. Thauſing publicirte in Lützow's Zeitſchr. f. b. K. (Januar u. Februar 1878) eine von der Albertina erworbene Federzeichnung Michelangelo's, freilich flüchtigſter Art und nur als ein vorläufiger Entwurf zu betrachten, welche aber die im Texte getadelten Füllfiguren des Holkhambildes (Trompeter und den Kopf daneben) nicht enthält und in der ganzen Anordnung eine viel gröſsere Freiheit offenbart. Thauſing, der für den Carton den Namen: Schlacht bei Cascina vorſchlägt, ſtellt auch die Studien zu den einzelnen Geſtalten, in Röthel, Kreide und Biſter in der Albertina, im Louvre, in den Uffizi und in der Academie zu Venedig zuſammen. Dieſelben ſind aber faſt durchgängig nur Copien, oder noch wahrſcheinlicher Studien jüngerer Künſtler nach dem Carton. Ob die Federzeichnung in Oxford: Kampf von Reitern und Fuſsgängern, und noch mehrere andere ebenfalls mit der Feder gezeichnete Reiter und Kämpfer, (Robinſon No. 16—20) zum Schlachtcarton und zwar für den Hintergrund gehörten, läſst ſich mit Sicherheit nicht feſtſtellen, da wir von der Beſchaffenheit des Hintergrundes keine Ahnung beſitzen.

II.

Raffael's Stammbaum.

Giovanni Santi
† 1. Aug. 1494

verm. 1. Magia Ciarla † 7. Oct. 1491 — 2. Bernardina Parte

N. N. Sohn	N. N. Tochter	N. N. Sohn*)	Raffael	Eliſabetta
† 1485.	†. 1491.	lebt als Geiſtlicher noch 1519.	1483—1520.	geb. 1494.

S. 38. 26. Das Schloſs von Urbino preiſst Caſtiglione in ſeinem Cortigiano (Venedig 1562. p. 16): „*Federigo edifico il palazzo secondo l'opinione di molti il più bello che in Italia si ritrovi e d'ogni opportuna coſa si ben lo fornì, che non un palazzo, ma bene una città in forma di palazzo esser pareva.*

S. 38. 29. Den Schmuck und den Inhalt der Bibliothek beſchreibt die Reimchronik des Giovanni Santi, aus welcher Paſſavant Bd. I. p. 415 (franz. Ausg.) Auszüge mittheilte. Das von Paſſavant citirte Werk: Baldi, Descrizione del Palazzo ducale d'Urbino 1587, in welchem Timoteo Viti als der Urheber des Bilderſchmuckes, einer Pallas, und eines Apollo mit neun Muſen genannt wird, war mir nicht zugänglich.

S. 40. 28. Als Geburtstag wird auch der 6. April 1483 angegeben. Eine urkundliche Beglaubigung des Geburtsdatums beſitzen wir nicht, ſondern gewinnen dieſes nur durch Combination. Nach Vaſari wurde Raffael am Karfreitag geboren; darnach wurde das Datum 28. März (26. März nach gregorianiſchem Kalender) beſtimmt. In der vom Cardinal Bembo verfaſsten Grabſchrift Raffael's dagegen heiſst es:

VIXIT. AN. XXXVII. INTEGER. INTEGROS
QVO. DIE. NATVS. EST. EO. ESSE. DESIIT.
VIII. ID. APRIL. MDXX.

*) Die Exiſtenz dieſes Bruders, Pungileoni unbekannt, wird durch einen Brief Goro Gheri's (Gaye III. n. XCIV.) aus dem Jahre 1519 bewieſen, worin es heiſst, daſs „il fratello di Raffaelo d'Urbino" den Anſpruch auf eine Kaplanei erhebe.

(S.40. 28.) Auf Grund diefer Angabe wurde der 6. April 1483 als Raffael's Geburtstag behauptet. Da aber auf den 6. April 1520 ebenfalls der Karfreitag fiel, es wahrfcheinlicher ift, dafs die Tage des Kirchenkalenders lebendiger im Gedächtnifs des Volkes haften als die abftracten Daten des aftronomifchen Kalenders, Vafari überdiefs ausdrücklich in beiden Fällen den Karfreitag hervorhebt, fo darf wohl die Stelle: vixit annos 37 integer integros auch fo interpretirt werden: Er lebte vom Karfreitag 1483 bis zum Karfreitag 1520. Aus diefem Grunde wurde das Datum 28. März beibehalten.

S. 40. 33. Den Brief der Herzogin von Urbino hat Campori in der Gazette d. b. a. II. per. t. XVI. p. 359 publicirt.

S. 40. 44. Das Teftament Giovanni's f. bei Pungileoni Elogio storico di Giov. Santi. p. 136.

S. 41. 5. Die Gerichtsacten, welche Raffael's Anwefenheit in Urbino noch am 3. Juni 1499, feine Abwefenheit am 13. Mai 1500 conftatiren, find (nach Pungileoni) bei Paffavant Bd. I. p. 365 abgedruckt.

S. 41. 20. Crowe und Cavalcafelle (Gefchichte der ital. Malerei Bd. IV. 226) muthmafsen Raffael's Mitwirkung an den Deckenfresken Perugino's im Cambio. Auch fonft wird an mehreren Tafelbildern Peruginos die mitthätige Hand des jugendlichen Raffael angenommen. Die Thatfache im Allgemeinen fteht feft, und wird durch die Annahme einer gröfseren Werkftätte, in welcher unter Perugino's Leitung mehrere Gefellen arbeiteten, bequem erklärt. Die Entfcheidung in den einzelnen Fällen ftöfst aber auf die gröfsten Schwierigkeiten, da die Beweisführung fich eigentlich immer im Kreife dreht. Von der Aehnlichkeit der Figuren auf einem Bilde mit jenen auf anderen, fchliefst man auf Raffael's Hand, um dann mit Umkehrung der Folge den Schlufs zu wiederholen.

S. 42. 16. Von den Raffaelifchen Handzeichnungen in Oxford, welche das Motiv der Tafel Perugino's ehemals in der Certofa bei Pavia: die Raft auf der Flucht nach Aegypten, wiederholen oder weiter entwickeln, hat Braun zwei Blätter (Br. No. 1. u. 2.) photographirt. Raffael verwerthete es bei einer Darftellung der Anbetung der Hirten. Das Bild in der Cafa Conneftabile in Perugia ift in dem »Catalogue descriptive des anciens tableaux, appartenant à Mr. le Comte Scipion Connestabile della Staffa. Collection en vente« 1871 befchrieben.

S. 43. 6. Die Briefe der Marchefe Ifabella Gonzaga an ihren florentiner Bevollmächtigten, welche die Ueberfiedlung Perugino's nach Florenz im Jahre 1502 beweifen, find von Braghirolli im Giornale di erudizione artistica 1873. Bd. II. p. 73 veröffentlicht worden.

S. 43. 33. Raffael's Antheil an den Fresken Pinturicchio's in Siena. Den Auftrag, die am Dom von Siena angebaute Libreria mit Fresken zu fchmücken, empfing Pinturicchio vom Cardinal Francesco Piccolomini am 29. Juni 1502. Er begann 1503 mit der Ausfchmückung der Decke. Die Arbeit erlitt durch den Tod des auf dem päpftlichen Thron (unter dem Namen Pius III.) erhobenen Cardinals eine längere Unterbrechung. Ob Pinturicchio die Wandfresken 1505 oder erft 1506 wieder in ernfteren Angriff nahm ift zweifelhaft. (Vgl. Crowe u. Cavalcafelle IV. 293 ff.) Zu den Wandfresken, welche in 10 Bildern das Leben des Aeneas Sylvius verherrlichen, hat Raffael, wie Vafari einmal (V. 265) verfichert: »gli schizzi e i cartoni di tutte le storie«, und wieder ein anderes Mal (VIII. 5) erzählt: »alcuni dì disegni e cartoni« gezeichnet. (In der erften Ausgabe hat Vafari Raffael's Antheil an den betreffenden beiden Stellen, im Leben Pinturicchio's und dann im Leben Raffael's anders begrenzt. Da fchreibt er ihm nur die Cartons nach den Skizzen — di tutti gli schizzi fece i cartoni — zu und gibt an, dafs Pinturicchio von Raffael alle »disegni e cartoni« begehrt, diefer ihm aber nur »alcuni« geliefert habe.) Weitere urkundliche Nachrichten über Raffael's Antheil liegen nicht vor. Beftätigt wird er, freilich nur in Bezug auf einzelne Fresken, durch mehrere Handzeichnungen, welche nach allgemeiner Uebereinftimmung Raffael zugefchrieben werden. Zu dem erften Gemälde: Abreife des Aeneas Sylvius zum Bafeler Concil gehört eine forgfältige Bifterzeichnung in den Uffizi (Br. 510). Sie unterfcheidet fich von der Freske durch den veränderten Hintergrund; Aen. Sylvius trägt ferner ein anliegendes Gewand, der Reiter links hält keinen Hund an der Leine und neigt weniger ftark den Kopf. Die Zeichnung ift bereits mit einem Liniennetze verfehen, um auf den Carton übertragen zu werden. Wichtiger als die äufseren Differenzen zwifchen Skizze und Freske erfcheint die ftiliftifche Verfchiedenheit. Die florentiner Skizze bekundet eine ungleich freiere Hand, einen frifcheren Sinn für Ausdruck und Bewegung, mit einem Worte eine viel höhere Kunftbegabung als das ausgeführte Gemälde. Das waren die Gründe, welche auf Raffael's Urheberfchaft fchliefsen liefsen, ebenfo bei den drei anderen ähnlich behandelten Skizzen: für die Dichterkrönung Aenea Sylvio's in der Brera (Br. 5), für

(S. 43. 33.) die Erhebung des Aeneas Sylvius zum Legaten in Chatsworth, (wie die übrigen Raffaelblätter in der Sammlung des Herzogs von Devonshire photographirt) und für die Verlobung Kaifer Friedrich's im Privatbefitz in Perugia. Die Brerazeichnung ift in Bezug auf ihre Originalität zweifelhaft, das florentiner und das chatsworther Blatt, wenn auch technifch nicht gleich behandelt, doch gewifs von derfelben Hand. Aufserdem befinden fich noch in mehreren Sammlungen Studien zu einzelnen Figuren (Uffizi, Oxford, Venedig). Alle gehören zu jenen Fresken, für welche wir auch die Gefammtfkizzen von Raffael's Hand befitzen. Der Schlufs auf den gleichen Urfprung liegt daher ganz nahe, obfchon einzelne Silberftiftsftudien eine geringere freie Fertigkeit verrathen als die Bifterfkizzen. Doch wird jeder Zweifel wieder befeitigt durch den Einblick in die Uebereinftimmung, welche zwifchen einzelnen Gruppen in den Sienefer Fresken und in früheren Tafelbildern Raffael's waltet. Schon Crowe und Cavalcafelle haben diefe Aehnlichkeit (Krönung des Aeneas Sylvius und Anbetung der Könige im Vatican, der Predella zur Krönung Mariae) betont. Da das Schülerverhältnifs Raffael's zu Perugino jedenfalls fchon feit 1502 fich gelockert hat, fo bleibt für feine Mitwirkung an den Fresken in Siena ein hinreichend grofser Zeitraum (1503—1505) übrig.

S. 45. 30. Die Madonna aus dem Haufe Anfidei trägt nach G. Scharf's Unterfuchung das Datum 1507. Die im Texte gezogenen Folgerungen werden aber dadurch nicht abgefchwächt, vielmehr die Thatfache, dafs zwei Gruppen von Gemälden zu unterfcheiden find: beftellte, meift gröfsere Altarwerke, in welchen Raffael in der Compofition gebunden, an ältere Meifter angewiefen war und freie felbftändige Schöpfungen — die Madonnen, in ein noch fchärferes Licht geftellt. Das kleine Längenbild, Predigt Johannes (in Bowood) welches angeblich als Predella zur Madonna Anfidei gehört, hat nach dem Stiche von Capellan zu fchliefsen nichts mit Raffael zu thun.

Zu den Bildern Raffael's, welche noch unter dem unbeftrittenen Einfluffe der umbrifchen Schule gemalt wurden, zählt auch Chriftus auf dem Oelberg im Befitze Mr. Fuller Maitlands in Stanstead, Effex. Befonders die Figuren der Soldaten im Hintergrunde find in Fufs- und Beinftellung für den erften Studienkreis Raffael's characteriftifch. Die Gewänder der drei fchlafenden Apoftel zeigen noch conventionelle, fchulmäfsig überlieferte Züge.

S. 54. 7. Der Zeit nach noch vor die Fresken in S. Severo wäre das grofse Wandbild in S. Onofrio (jetzt Mufeo Egiziaco) in Florenz, das Abendmahl darftellend, zu fetzen, wenn es Raffaelifchen Urfprungs wäre. Das Abendmahl, im Jahre 1845 von der Tünche befreit, welche es vielleicht ein Jahrhundert bedeckt hatte, wurde anfangs mit Begeifterung als ein ächtes Raffaelifches Werk begrüfst, gab dann zu langen Erörterungen über den muthmafslichen Meifter Anlafs und hat, Dank der befangenen Reftauration, gegenwärtig viel von feiner früheren Bedeutung verloren. Die Apoftel fitzen mit Chriftus an drei Seiten eines Tifches, je zwei Apoftel an den beiden Schmalfeiten, fieben Apoftel (Johannes hat den Kopf auf den Tifch gelegt) mit Chriftus an der Rückwand, nur Judas allein hat an der vorderen Langfeite Platz genommen. Ueber die hohe Lehne des Geftühls blickt man durch reich ornamentirte Bogenhallen in das Freie, wo in kleinen Figuren Chriftus auf dem Oelberge gefchildert ift. Von den Fresken haben fich mehrere werthvolle Skizzen erhalten: eine im Privatbefitz in England, Studien zu mehreren Apofteln in S. Onofrio neben der Freske ausgeftellt und die beiden an der rechten Schmalfeite fitzenden Apoftel Simon und Thaddaeus in der Uffizienfammlung. Bereits zwifchen diefen Handzeichnungen herrfcht ein beträchtlicher Unterfchied, die letztere ift handwerksmäfsiger gearbeitet als der h. Petrus und Andreas in der Silberftiftftudie in S. Onofrio. Um die Verwirrung zu vollenden, befitzt die herzogliche Kupferftichfammlung in Gotha einen Kupferftich (bisher in einem einzigen Exemplar nachweisbar), der fich offenbar auf die Freske in S. Onofrio bezieht, die Anordnung und Bewegung der Figuren wiederholt, aber nicht allein den Hintergrund ganz verändert wiedergibt, fondern auch den Character der Figuren in den älteren florentiner Stil überträgt, während Freske wie Handzeichnungen die reine umbrifche Weife offenbaren. Von Raffael als dem Schöpfer des Werkes ift die Meinung der Kunftkenner ziemlich allgemein zurückgekommen, keiner aber der an feiner Stelle genannten Meifter fand bisher unbedingte Zuftimmung. Es wurde der Ausweg ergriffen, an die Thätigkeit mehrerer Hände zu denken, wobei die Erwägung hilft, dafs Perugino feit 1502 eine Werkftätte in Florenz befafs, in welcher mehrere »garzoni« fich befanden. Von diefen könnte das Werk unter der Leitung Perugino's ausgeführt worden fein.

S. 54. 10. Die Freske von San Severo ift in unferen Tagen von Confoni vollftändig übermalt worden.

S. 56. 14. Die Madonna der Nonnen des h. Antonius geht in der Compofition der Hauptgruppen auf ein umbrifches Bild in der Galerie von Perugia, früher in der Kirche S. Francesco, auffallend zurück, welches mit dem Namen: Bernardino da Perugia bezeichnet wird. Für die Figur Gottvaters im Tympanon liegen Studien in Lille nnd Oxford (Robinfon No. 30) vor.

S. 56. 18. Die Haupttafel und das Tympanon befinden fich nur im Depot der Londoner Nationalgalerie. Befitzer ift noch immer Bermudez di Caftro, Herzog von Ripalda. Das Werk führt in Kreifen des Kunfthandels wegen des für daffelbe geforderten hohen Preifes den Spitznamen: »le Raphaël d'un Million «

S. 56. 34. Die Vollendung der Kreuzabnahme durch Perugino nach Filippino's Tode haben Crowe u. Cavalcafelle (IV. 241) genau erörtert.

III.

S. 67. 42. Die Madonna del Granduca, auf Holz gemalt, ift erft am Ende des vorigen Jahrhunderts in Florenz entdeckt worden.

S. 68. 7. Die Madonna des Lord Cowper befindet fich auf feinem Landfitze in Penshanger.

S. 72. 4. Die Gefchichte der Madonna aus dem Haufe Orleans läfst fich nur bis in das 17. Jahrh. zurückführen, in welcher Zeit fie fich im Befitze des Bruders Ludwig's XIV. befand.

S. 72. 31. Die Madonna Tempi ift (nach Cinelli, Bellezze di Firenze p. 182) im J. 1677 in der Cafa Tempi vorhanden gewefen, aber erft in unferem Jahrhundert aus der Verborgenheit gezogen worden. Eine kleine Federzeichnung von ihr befindet fich in Chatsworth.

S. 73. 1. Eine Skizze zum Kopf des Chriftkindes in der Madonna Niccolini (Silberftiftzeichnung) befitzt die Liller Sammlung. In der Familie Niccolini befand fich das Bild bereits 1677.

S. 74. 19. Die Bridgewater Madonna entftammt der alten Galerie Orleans. Zahlreiche Skizzen find für diefes Bild nachweisbar; im Louvre (Br. 276), in Florenz (Br. 490), Wien (Br. 160), im British-Mufeum (Br. 65) und in Chatsworth.

S. 75. 29. Die Jungfrau im Grünen befand fich früher im Ambrafer Schloffe, und wurde wahrfcheinlich 1661 vom Erzherzog Ferdinand von Tirol in Florenz, wo er fich in jenem Jahre aufhielt, von der Familie Taddei erworben. Vgl. Baldinucci, Notizie de' professori del disegno. (Ausg. 1770) t. II. p. 337.

S. 76. 13. Die Befchreibung der Madonna mit dem Stieglitz s. bei Vafari VIII. 6.

S. 80. 11. Die Identität der belle jardinière mit der von Rudolfo Ghirlandajo vollendeten Madonna, welche von Filippo Sergardi aus Siena bei Raffael beftellt worden war, würde noch ficherer ftehen wenn das Datum 1508 zweifellos wäre. Bedeutet die Signatur 1507, fo bliebe es unverftändlich, wie Raffael ein unfertiges Bild figniren konnte; auch fiele ja der Anlafs, die Vollendung dem Rudolfo zu übertragen, weg.

S. 80. 28. Die Oxforder Studie für das Chriftkind ift von Braun (Br. 24) photographirt worden. Ein Facfimile der Skizze im Befitze des Herzogs von Aumale hat die Gazette d. b. a. XII. p. 168 publicirt.

S. 83. 18. Ueber die Herkunft der Madonna mit dem Lamme, die fich früher im Escurial befand, ift nichts bekannt.

S. 83. 30. Die h. Familie aus dem Haufe Canigiani ift in den florentiner Schatzinventaren bis 1635 angeführt. Bei der Vermählung des Kurfürften Johann Wilhelm mit einer Tochter Cosmo's III. kam das Bild noch im 17. Jahrh. nach Düffeldorf, von dort nach München. Die Skizze für die Hauptgruppe bewahrt die Albertina (Br. 155). Auf dem Bilde in München find die Engel bekanntlich bei einer Reftauration weggewafchen worden, daher die Gefammtcompofition beffer nach Copien z. B. in der Sammlung Rinuccini in Florenz beurtheilt wird.

S. 84. 20. Ueber die Schickfale der Madonna del Baldacchino vgl. Reumont im Kunftblatt 1847. p. 181. Sie kam 1697 aus Pescia zum grofsen Zorn der Einwohner, die ihren Gefühlen durch Spottgedichte Luft machten, in den Befitz des Grofsherzogs von Toscana. Eine Skizze zu dem jugendlichen Heiligen links vom Throne befitzt die Liller Sammlung (Br. 53.).

S. 85. 23. Aufser den im Texte genannten Madonnen und Heiligenbildern wären noch zu erwähnen: die im Tone aus der Reihe der übrigen Madonnen ftark herausfallende Madonna del duca di Terranuova aus Neapel in Berlin (Skizze im Befitze des verftorbenen Madrider Galeriedirectors Don Madrazo (Phot. von Laurent); die Varianten des verlorenen Originals: Madonna mit der

(S.85.23.) Nelke; das kleine Bildchen des auferſtandenen Chriſtus im rothen Mantel, die Dornenkrone auf dem Haupte, welcher die eine Hand zum Segen erhebt, mit der anderen auf ſeine Wunde zeigt. Das Bild iſt unter dem Namen: Pax vobiscum bekannt und im Beſitze des Grafen Toſi in Brescia. Endlich der h. Georg, für den Herzog von Urbino von Raffael gemalt, jetzt in der Eremitage in Petersburg. Von dieſem h. Georg iſt der im Louvre (nebſt einem h. Michael) befindliche, welcher gleichfalls aber ohne Grund als ein vom Herzog von Urbino beſtelltes Werk ausgegeben wird, zu unterſcheiden. Die Pariſer Bilder tragen einen noch unreiferen Character an ſich.

S. 86. 3. Das Porträt einer Unbekannten in der Tribuna (No. 1120) zeigt eine junge Dame, welche das Geſicht leicht nach rechts wendet. Sie hat die Haare in ein feines Netz geſteckt, über dem grünen, rothgeſäumten Mieder ein kleines Kreuz an einer Goldkette hängen und trägt weite gleichfalls mit rothen Bändern aufgeputzte Aermel. Die rechte Hand ſtützt ſie auf eine Baluſtrade, die linke hat ſie auf den rechten Vorderarm gelegt. Am meiſten intact ſind die ſchönen vollen Hände, mit geſtricheltem Farbenauftrag. — Die ſogenannte donna gravida in der Pittigalerie (Saal der Ilias No. 229) hat den Kopf nach rechts gewendet, die eine Hand auf den Leib gelegt und hält in der anderen ein Paar Handſchuhe. Das Haarnetz iſt mit Gold durchwebt, das Mieder gelb mit ſchwarzem Beſatz, die weiten Aermel bräunlich roth. Eine urkundliche Beglaubigung liegt für keines der beiden Frauenporträte vor. Daſs Raffael während ſeiner florentiner Periode den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt haben ſollte, beruht auf einer miſsverſtandenen Stelle in einem Briefe Bembo's.

S. 88. 13. Ueber Hercules am Scheidewege und die antiken Schilderungen dieſer Scene vgl. Welcker Alte Denkmäler Bd. III. taf. 20.

S. 92. 40. Ueber die Oxforder Zeichnung: Tod des Adonis, ſ. die Erörterung in Robinſon's Critical account. p. 164.

S. 95. 34. Die Handzeichnung in der Albertina (Br. 186) zur Caritas zeigt ein bisher nicht gelöſtes Räthſel. Daſs ſie ſich auf die Predella zur Grablegung beziehe, iſt ebenſo unzweifelhaft, wie daſs der Stil der Zeichnung die deutlichſten Züge der ſpäteren, römiſchen Periode trägt.

S. 96. 10. Die Documente, welche ſich auf die Uebertragung der Grablegung aus Perugia nach Rom beziehen, die Proteſte der Prioren, welche den Zorn der Bevölkerung ſchildern, ſind im Giornale di erudizione artistica Bd. I. p. 225 und II. p. 334 publicirt worden.

S. 97. 14. Der Brief an Simone Ciarla lautet:

Carissimo quanto Patre.

Jo ho ricevuta una vostra letera per la quale ho inteso la morte del nostro Illmo S. Duca, al quale Dio abi misericordia al anima e certo non podde senza lacrime legere la vostra letera, ma transiat, a quello non è riparo, bisogna avere pazientia e acordarsi con la volonta de Dio. Jo scrissi l'altro dì al Zio prete, che me mandasse una tavoletta, che era la coperta dela nostra donna dela prefetessa, non me l' ha mandata, ve prego voi li faciate a sapere quando ce persona che venga che io possa satisfare a Madonna, che sapete, adesso uno avera bisogno di loro. ancora vi prego carissimo Zio che voi voliate dire al prete e ala santa che venendo la Tadeo Tadei fiorentino, el quale n' avemo ragionate più volte insiemo, li facine honore senza asparagno nisuno, e voi ancora li farete careze per mio amore che certo li so ubligatissimo quanto che uomo che viva. Per la tavola non ho fatto pregio e non lo farò se io porò, perche el sera meglio per me che la vada a stima e impero non ve ho scritto quello de io non poteva e ancora non ve ne posso dare aviso, pur secondo me a ditto el patrone de dita tavola dice che me dara da fare per circha trecenti ducati d'oro per qui e in francia. fatto le feste forse ve scrivero quello che la tavola monta che io ho finito el cartone, e fato pascua serimo a cio. Averia caro se fosse possibile davere una lettera di recomandatione al Gonfalonero di Fiorenza dal S. Prefetto, e pochi dì fa io scrissi al Zio e a Giacomo da Roma me la fesero avere me saria grande utilo per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha sua Signoria de alocare, ve prego se è posibile voi me la mandiate che credo quando se dimandera al S. Prefetto per me, che lui la fara fare e a quello me ricomandate infinite volte come suo anticho servitore e familiare, non altre ricomandatione al Maestro e a Redolfo e a tutti gli altri XXI de Aprile MDVIII.

El voſtro Raphaello dipintore
in Fiorenza.

IV.

S. 101. 23. Der Schilderung Julius II. liegen aufser den betreffenden Capiteln in den Werken Reumont's und Gregorovius' über die Gefchichte der Stadt Rom die venezianifchen Relazionen bei Ranke (Gefch. d. P. III. Analecten p. 7) zu Grunde.

S. 104. 30. Der Antheil Giuliano's da San Gallo an Michelangelo's Berufung erhellt aus einem Briefe, welchen Francesco, Giuliano's Sohn, 1568 fchrieb und in welchem er über die Auffindung des Laocon berichtete. Der Brief ift bei Fea, Miscellanea I. 329 abgedruckt und von Reumont (Gefch. der Stadt Rom. III. b. p. 395) überfetzt.

S. 104. 40. Für Michelangelo's Anfänge in Rom ift die Hauptquelle fein an Giovanfrancesco Fattucci ungefähr im Jahre 1524 gerichteter Brief, in welchem feine Schickfale im Dienfte Papft Julius' II. ausführlich erzählt werden, Milanefi N° CCCLXXXIII; aufserdem der an feinen Vater gerichtete Brief v. 31. Januar 1506. Milanefi No. III Vgl. Springer, Michelangelo in Rom 1505—1508. Leipzig 1875.

S. 105. 10. Die Verhandlungen in Carrara 1505 führten zu den Contracten, welche bei Milanefi p. 630 u. 631 abgedruckt find. Vgl. Frediani, Ragionamento storico su le diverse gite che fece a Carrara Michelangelo Buonarroti. Siena. 1875.

S. 105. 20. Ueber die verzögerte Ankunft der Steinblöcke berichtet der Brief an den Vater. Milanefi No. III.

S. 107. 12. Die näheren Umftände der Flucht Michelangelo's ergeben fich aus feinen Briefen an Fattucci, ferner aber aus dem unmittelbar nach der Flucht gefchriebenen Briefe an Giuliano da S. Gallo, Milanefi CCCXLIII., dem Briefe G. Balducci's an Michelangelo 8. Mai 1506 (bei Gotti II. 52) und dem Briefe P. Roffelli's v. 10. Mai 1506 (bei Gotti I. 46).

S. 108. 11. Das Sonett „Signor, se vero" wird auch in die Jahre 1517—19 gefetzt und dafs es an Leo X. im Aerger über die ftetigen Verfchleppungen der Arbeiten an S. Lorenzo gerichtet fei, vermuthet. Dagegen fpricht aber der Umftand, dafs das Sonett auf der Rückfeite einer Oxforder Zeichnung gefchrieben ift, welche offenbar noch Reminiscenzen an den Schlachtcarton enthält.

S. 108. 20. Die Documente über die Verhandlungen zwifchen der Signorie und dem Papfte, um Michelangelo zur Rückkehr zu bewegen, fo wie zwifchen der Signorie und dem Cardinal von Pavia, welche der Berufung Michelangelo's nach Bologna vorangingen, find bei Gaye II. No. XXIX—XXXI und XXXVI—XXXVIII. abgedruckt.

S. 110. 8. Ueber Michelangelo's Leben und Thätigkeit in Bologna berichten ausführlich die Briefe an den Vater: Milanefi No. IV. und an den Bruder Buonarroto: Milanefi No. XLVIII—LXXV.

S. 111. 10. Die Schickfale der Statue erzählt Podefta: La statua di Papa Giulio II. a Bologna (Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, anno VII. p. 121). Eine Skizze der Statue mit der Feder gezeichnet foll fich in der Sammlung Malcolm in London befinden.

S. 111. 24. Dafs es in der Abficht der Signorie lag, Michelangelo 1508 in Florenz feftzuhalten und ihm eine Koloffalftatue als Gegenbild des David aufzutragen, erhellt aus den bei Gaye II. No. XLI. und XLII. mitgetheilten Briefen des Gonfaloniere Soderini an Alberigo Malaspina, marchese di Massa. Vgl. Frediani p. 33.

S. 111. 35. Der Ricordo Michelangelo's, vom 1. Mai 1508, ift bei Milanefi p. 563 abgedruckt. Ebendort die Zahlung an Roffelli für den Bewurf der Decke und die Zahlungen an Granacci.

S. 112. 4. Der Brief an Frate Jacopo Jesuato bei Milanefi N · CCCXLIV. Die Verhandlungen mit Malergehilfen in Florenz leitete Granacci. Sein Brief an Michelangelo über die Bedingungen derfelben ift bei Pini scritture No. 135 facfimilirt Michelangelo's Unzufriedenheit mit ihnen deutet der Brief an feinen Vater, Milanefi No. X an.

V.

S. 116. 10. Als Probe mag hier das Facfimile eines Blättchens des Oxforder Skizzenbuches ftehen. (S. S. 501.)

S. 116. 22. Milanefi No. X. Beachtenswerth ift die Stelle: »e questa è la difficultà del lavoro, e ancora el non esser mia professione.

S. 117. 2. Milanefi No. XXI. Denfelben Inhalt bringt der vorangehende Brief No. XX. Offenbar ift derfelbe nur als Concept aufzufaffen. Viele der älteren Briefe Michelangelo's, welche nach den Handfchriften im Britifchen Mufeum herausgegeben wurden, find mit einem falfchen Jahresdatum verfehen. Der Irrthum ift bei ihrer Benutzung ftillfchweigend corrigirt worden.

S. 117. 21. Die Schmal- und Langſeite, die Michelangelo 1511 in Angriff nimmt, werden in dem Briefe an Fattucci (Milaneſi No. CCCLXXXIII.) erwähnt.

S. 117. 25. Der Brief vom 21. Aug. 1512 an ſeinen Bruder, ſ. bei Milaneſi No. LXXXIX.

S. 117. 30. Milaneſi No. XCI. und (bisher falſch datirt) No. XV.

S. 117. 35. Die Hoffnung, das Grabdenkmal beginnen zu können, leſe ich aus dem (falſch datirten) Briefe an ſeinen Vater No. XVIII. heraus: „*mi fu promesso infra pocchi dì che la s'acconcierebbe e che io cominciassi a lavorare. Dipoi ò visto che la sarà cosa lunga.*„ Das richtige Datum 1511 ergibt ſich aus dem Zuſammenhange mit den Briefen No. XVII. und No. LXXXV, welcher letztere das Datum des Empfanges von der Hand Buonarotto's trägt 1510 (i. e. 1511 nach römiſcher Rechnung) a di 15 di gennaio ricevuta.



Skizzen zu den Deckenbildern in der Sixtiniſchen Kapelle. Oxford.

S. 123. 43. Den Carton der Verſpottung Noahs beſaſs Bindo Altoviti. Vaſari XII. 272.

S. 131. 8. Eine Abbildung des Siegelringes iſt am bequemſten in Bucher, Geſch. der techniſchen Künſte 1875. Bd. I. Taf. II. No. 3 einzuſehen.

S. 131. 36. Die Scene der ehernen Schlange aber in weſentlich veränderter Compoſition gibt eine Röthelzeichnung in Oxford (Br. 72) zweimal wieder.

S. 139. 44. Es ſcheint, daſs die Decke im vorigen Jahrhundert eine theilweiſe Uebermalung (wie das jüngſte Gericht) erduldet hat. „*J'ai vu*, heiſst es in der Description historique de l' Italie par Richard 1769 V. p. 375, *en* 1762 *de très-mediocres artistes, occupés à recouvrir de draperies les plus belles figures nues du tableau et du plafond.*“ Studien für die einzelnen Figuren ſind in allen gröſseren Sammlungen vorhanden, die Modellakte von beſonderem Intereſſe.

VI.

S. 142. 7. Die Stelle aus Caporali's Commentar zu Vitruv iſt bei Vermiglioli, Memorie di B. Pinturicchio, Perugia 1827 p. 5 abgedruckt: „*Bramante fu di natura di non bramare punto le ricchezze, e quella, che pure avesse avuta con la prudentissima liberalità sua la disprezza. Finalmente Julio Summo pontefice per singulare amore, che gli portava, quasi contro la*

(S. 142. 7.) *voglia di esso Bramante sotto pena di santa obbedienza lo fece ricco e gli donò a esso, e suoi servi beneficj, et officj di grandissime pensioni annuarie più che non bisognava assai alla sua decente vita, et vestimenti, et con questo insieme con Pietro Perugino, Luca di Cortona, et Bernardino Perugino cognominato Pinturicchio pittori ne siamo in Roma ritrouati in casa sua da esso invitati ad una cena, et per più cose ragionate questo intendere.*

S. 142. 12. Albertini Mirabilia Romæ (in dem Sammelwerke: de Roma prisca et nova varii autores, Romæ ex ædibus Jacobi Mezochii 1523.) p. LXV. v. „*Sunt præterea aulæ et cameræ adornatæ variis picturis ab excellentibus pictoribus concertantibus hoc anno instauratæ.*

S. 143. 33. Den Text des Briefes an Francia hat Malvafia in feiner Felsina pittrice. Bologna 1678. t. II. p. 48 nach einer Abfchrift publicirt.

S. 145. 29. In der Relazione della Corte di Roma 1664 heifst es p. 33, dafs zu den Obliegenheiten des prefetto della Signatura di Gratia gehört: „*d' intervenire alla Signatura di Gratia, che si fa avanti il papa e segnare ogni supplica e gratia che passi in essa, dove intervengono li dodici prelati votanti — e la detta Signatura si tiene ogni volta che piace a sua Santità in giorno di Martedi e di Sabbato.*“

S. 154. 31. Als Vorbild für den Marfyas diente eine der in den Uffizi bewahrten Marmorftatuen No. 155 oder 156.

S. 158. 29. Die Skizzen und Studien zur Disputa find jetzt am vollftändigften in Ruland's Windforcatalog aufgezählt.

S. 170. 5. Der Apoll auf dem Kupferftich Marcantons ift auf dem antiken Relief im Louvre: Wettftreit des Apoll mit Marfyas (bei Clarac Mus. de sculpt. II. Pl. 123 No. 731, am bequemften einzufehen bei Müller-Oesterley II. taf. XIV. No. 152), welches aus der borghefifchen Sammlung ftammt, nachgewiefen worden.

S. 170. 30. Ueber den furor divinus der Dichter heifst es bei Marfilius Ficinus Epift. l. I. (Opp. I. 634): *Vera est Platonis sententia poesim non ab arte sed a furore aliquo divino proficisci. p.* 673: *Vera poesis a Deo ad Deum. Carmina illa solum divina musica, musarumque furore infusa (existimat Plato), quæ quando musica humana cantantur et cantorem ipsum et audientes quodammodo concitant in furorem.*

S. 171. 6. Die Verknüpfung der Dichter mit den Mufen hat auch Marfilius Ficinus (In Jonem. de furore poetico Opp. p. 1281) angedeutet: *Orpheum afflavit Calliope, Musaeum Urania, Homerum Clio, Polymnia Pindarum, Erato Sapphon, Melpomene Thamyram, Terpsichore Hesiodum, Thalia Maronem, Nasonem Euterpe.* Auf Raffael's Parnafs ift die Zahl der Dichter verdoppelt. Wir zählen 18 Poetenfiguren. Der Gedanke liegt nicht allzufern, dafs Raffael jeder Mufe einen alten und einen neueren Dichter beigefellt hat.

S. 171. 25. Auf die Schilderung Homers mag vielleicht Politian, der begeifterte Homerverehrer Einflufs geübt haben. Politian in feiner Oratio in expositione Homeri erwähnt nach Silius Italicus (Pun. lib. XIII. v. 781. seq.) die Frage des Scipio in der Unterwelt an die Sibylle, wer der Mann fei

cui luce refulget
præcipua frons sacro viro, multæque sequuntur
mirantes animæ et læto clamore frequentant.
qui vultus! quem si stygia non esset in umbra
dixissem facile esse deum —.

S. 172. 38. ft. es l. er.

S. 175. 16. Die prägnanteften Stellen in Caftellefi's Buch: de vera philosophia ex quattuor doctoribus ecclesiæ Rom 1514 lauten: „*non creditur philosophis, creditur piscatoribus; non creditur dialecticis, creditur publicanis. Geometria arithmetica et musica habent in sua scientia veritatem sed non est scientia pietatis. Quotus quisque nunc Aristotelem legit, quanti Platonis vel libros novere vel nomen? vix in angulis ociosi eos senes recolunt, rusticanos vero nostros et piscatores totus orbis loquitur.*“

S. 175. 40. Ueber die Studien des Herzogs von Urbino berichtet Vespasiano da Bifticci in feinen Vite (ed. Barbera, Firenze 1859) p. 91 „Avendo udita l' Etica più volte tutta, si fece leggere la Politica. Avenda udita l'Etica e la Politica, volle udire de' libri naturali di Aristotile e fesse leggere la Fisica. Avendo notizia di filosofia, volle avere notizia di teologia.“

S. 176. 16. Die wichtigften Belegftellen aus der humaniftifchen Literatur, insbefondere aus Marfilius Ficinus find in den folgenden Zeilen zufammengeftellt. Einzelne hier nicht angeführte wurden bereits in den »Bildern aus der neueren Kunftgefchichte« S. 146 erwähnt. Die Summe derfelben

(S.176. 16.) könnte leicht vermehrt werden, doch reichen die hier gegebenen Citate hin, die Richtigkeit der im Texte vertretenen Auffaffung und dafs diefe der in der Renaiffance herrfchenden Bildung entfprach, zu beweifen.

Das Lob der Philofophie, ihre Gleichftellung mit der Theologie, fpricht Marfilius Ficinus in feinen Briefen wiederholt aus, l. VII. (p. 853): *philosophia et religio germanæ sunt. Zoroastris philosophia ut testatur Plato nihil est aliud quam sapiens pietas cultusque divinus.* Vgl. damit Poggio in feiner historia disceptativa convivialis secunda, wo es am Schlufse heifst: „*Philosophia et theologia divinæ artes, quæ semper fidei propugnaculum fuere, quæ principatum inter omnes doctrinarum facultates tenent, quæ homines ad coelestium contemplationem inducunt.*"

Ueber die Chriftlichkeit Plato's: Marfilius Ficinus epp. l. VII. p. 855: *Plato alter Moses, Platonici mutatis paucis Christiani.* ibid. l. VIII. p. 866: „*Platonem nihil aliud esse quam alterum Mosem attica lingua loquentem.* Er hebt auch die Aehnlichkeit zwifchen Chriftus und Socrates hervor. Vgl. damit Antonius Panormita an Poggio (Poggii Opp. ed. Argentor. 1513 p. 132): *Plato princeps philosophorum, non quidem homo christianus sed qui deum non ignoraverit, imo unum deum servaverit cæterosque angelos vel dæmones dixerit* und Politian epp. l. XII. an Lorenzo Medici: *Plato est philosophorum omnium parens ac deus, totiusque sapientiæ terreste oraculum.*

Ueber die Ausbreitung der Philofophie: Marfilius Ficinus epp. l. VIII. p. 871: „*non absque divina providentia factum est, ut pia quædam philosophia quondam et apud Persas sub Zoroastre et apud Aegyptios sub Mercurio nasceretur utrobique sibimet consona.*" Orpheus hat die Philofophie dann bei den Thrakern, Pythagoras bei den Griechen und Italern ausgebreitet. Endlich kam Plato. Sie alle find Theologen. *Vetus autem theologorum mos erat, divina mysteria tum mathematicis numeris et figuris, tum poeticis figmentis obtegere.*"

Ueber die auffteigende Ordnung der Wiffenfchaften, welche dem ascensus a substantia ad incorporea entfpricht, heifst es bei Marfilius Ficinus epp. l. IV. p. 761: *Honestis exhortationibus adolescentis animus ita formandus ut moderatus paccatusque reddatur. Quam quidem educationem moralem Ethicen nominant. Adjicienda est mathematicorum cognitio, quæ de numeris, planis, figuris etc. agit. Est autem in his percipiendis apud Platonicos ordo, ut arithmeticam sequatur geometria, geometriam stereometria, hanc astronomia, astronomiam denique musica. His perceptis Plato dialecticam id est demonstrandæ veritatis scientiam tradit. Philosophia est ascensus animi ab inferioribus ad superna.*" Ebenfo lehrt Marfilius Ficinus in feinem Commentar zu Plato (in Epinomidem) p. 1526: „*In hoc libro dum ad felicitatem quam in sapientia religiosa procul dubio collocat, perducere non contendit, proprium legitime philosophantis depingit ingenium et convenientibus disciplinarum gradibus erudit et format. Demonstrat virtutibus tum moralibus tum speculativis acquiri sapientiam et pietatem, beatitudinis fundamenta. Ubi vero speculatrices doctrinas enumerat primo quidem arithmeticam non laudat solum verum etiam admiratur; addit numerum ab ipso Deo traditum velut rationis discursionisque necessarium instrumentum. Laudat præterea geometriam, mensuras spectantem et stereometriam librantem pondera et astronomiam coelestia observantem et musicam concentum coelestium imitantem. Commendat quoque physicam ubi de corporum generibus, compositionibus, animalibus, motionis et generationis principio tractat, dialecticam denique id est metaphysicam et apicem hujus theologiam velut reginam omnibus anteponit, videlicet singulis ceu gradibus utentem ad conveniendum Deum atque adorandum.*"

Die Stellung Platons zu Ariftoteles wird durch folgende Stelle bei Marfilius Ficinus (epp. l. VII. 858) characterifirt: „*Peripatetici quidem quanta ubique ratione naturalia disposita sint, diligentissime disputant. Platonici vero haec quantum insuper illi qui haec numero pondere mensura disposuit debeamus ostendunt.* Diefe Stelle erklärt ausreichend den nach oben zum Himmel weifenden Arm Platon's.

S. 176. 43. Marfilius Ficinus (epp. l. IV. 766). *Vestibulo academiae inscriptum erat: Nemo huc geometriae expers ingrediatur.* Vgl. Cælii Calcagnini Opp. p. 23 (epp. l. II. Thomæ Calc. Nepoti): *In foribus Academiae scriptum fuit:* ὀυδεὶς ἀγεωμέτρητος εἰσίτω.

S. 177. 13. Honorius Autod. Expositio in cantica canticorum (Migne, Honorii Autod. Opp. p. 348): „*auctor civitatis ut Romulus Romæ, auctor sceleris ut Judas Christi mortis, auctor libri ut David Psalterii, Plato Thymaei.*"

S. 178. 25. Wie man zu Raffael's Zeiten über die äufsere Erfcheinung und das Auftreten der alten Philofophen dachte, lehrt folgende Stelle aus Calcagnini's Briefwechfel (Calcagnini Opera aliquot.

(S. 178. 25.) Baſel 1544 p. 42. Ep. Comiti Thomae Calcagnino nepot. vor 1518 geſchrieben): „*Quali habitu quorundam philosophorum statuae ponerentur scribis tibi abunde compertum esse: sed ipsius habitus rationem causamque significas nondum esse perspectam. Ego quid nunc in mentem venit enarrabo magis ut consilium meum in satisfaciendo tibi perpetuo tuear et quod aiunt iuris consulti, sartum tectum habeam, quam quod hoc tempore hoc agam: Platoni si quidem lati humeri et nomen et formam dederunt; Socrati prudentia canam albicantemque comam attulit; Pythagoræ rerum abditarum pretium et excellens indicatura femur aureum fecit; Zenonis frontem severitas professionis contraxit; Aristotelis contentionum et disceptationum causa bracchium et pallio expedivit; Chrysippus sorites suos et syllogisticam brevitatem contracta in condilum manu ostendit, quam Euclidos dimetiendi causa expandit; Heraclito fletus et rerum humanarum miseratio oculos conniventes et semihiulcos reddidit; sed illas Democritus apertis labris irridet; Xenophanes collecto crure ad statarias disputationes separat; Aratus panda fronte sidera contemplatur; Zeuxippus inclinata cervice geometricas notas quas eleganter quidam humana vestigia nuncupavit, in docto pulvere contuetur; Cleanthi antlia et hauriendi puteum labor digitos attrivit, Diogeni incuria cynica barbam promisit ac disquammavit; Epicurus inter delicias curata cute nitet ac voluptuatur. Haec raptim.* Daſs dieſe Schilderung auf den Brief des Sidonius Apollinaris zurückgeht, welcher ſchon im vorigen Jahrhundert und neuerdings wieder zur Erklärung der Schule von Athen herangezogen wurde, erkennt man auf den erſten Blick; nicht minder deutlich iſt aber auch das Spiel des Rhetorenwitzes, welcher der ganzen Schilderung zu Grunde liegt. Die äuſseren Merkmale ſind nicht einer plaſtiſchen Anſchauung entlehnt, vielmehr bilden ſpitzfindige Unterſchiede einzelner Lehren den Ausgangspunkt für das vermeintliche Ausſehen der Philoſophen. Ein Künſtler konnte von der Beſchreibung keinen Gebrauch machen. Hätte, was übrigens ganz undenkbar iſt, Raffael dieſelbe benutzt, ſo würde es gewiſs Calcagnini, der über Raffael's Leben gut unterrichtet war, hervorgehoben haben.



Kopf Raffael's aus der Schule von Athen.

S. 178. 30. Daſs Raffael antike Sculpturen nicht vor Augen hatte, als er die Schule von Athen entwarf, iſt auch das Reſultat der Unterſuchungen, welche P. Schuſter in der Schrift: über die erhaltenen Porträte der griechiſchen Philoſophen, Leipzig 1876, angeſtellt hat.

S. 180. 3. Die Berechtigung, die Halle als einen tempelartigen Raum darzuſtellen, entnahm Raffael dem Gebete, welches beim Beginn platoniſcher Lectionen verrichtet wurde: *aspira nos precor alme Deus, narrabo nomen tuum fratribus meis, in medio ecclesiæ narrabo te.* Marſilius Fic. epp. l. VIII. p. 886.

S. 180. 17. Die Gemme Lorenzo's befindet ſich im Muſeo Nazionale in Neapel. Abbildung bei Müller-Oeſterley II. t. XIV. No. 151.

S. 180. 22. Marſilius Ficinus Comment. in Timaeum p. 1491: *Sapienti lex Deus est, insipienti libido.* p. 1499. *Superbi sicut Dei legem reliquerunt ita deseruntur a Deo. Deserti autem peccant atrocius et miserabilius cruciantur.*

S. 180. 28. In dem Relief mit dem Thierkreiſe darf man wohl eine Anſpielung auf die Naturlehre des Ariſtoteles vermuthen.

S. 182. 13. Das Porträt Raffael's in der Schule von Athen muſs immer noch als die ſicherſte Urkunde für die äuſsere Schilderung Raffael's gelten, da wenigſtens die Umriſſe intact geblieben ſind,

(S. 182. 13.) während das Selbſtporträt in Florenz allerdings durch Reinigung und Uebermalung viel von dem urſprünglichen Character verloren hat. Die vollſtändige Aufzählung der Raffael'ſchen Selbſtporträts gibt Ruland in ſeinem Windſorcataloge.

S. 182. 23 Die Tafel mit den Tontheilen und Tonverhältniſſen findet in zahlreichen Schriften des XV. und XVI. Jahrh. ihre Erklärung. Aufser von Alberti (de architectura l. IX. und Marſilius Ficinus (p 1207 ff.) werden die Tonverhältniſſe auch von Politian (prælectio cui titulus Panepiſtemon) und ausführlich von Calcagnini (epp. V. p. 71) behandelt.

S. 184. 21. Marſilius Ficinus in Plotinum p. 1541: *Mulieres quoque discipulae Plotini. hic et pupillorum tutor erat diligens.*

S. 186 30. Skizzen mit der Feder und Biſter zu beiden hiſtoriſchen Gruppen beſitzt das Städelſche Muſeum in Frankfurt. Zu der Allegorie iſt merkwürdiger Weiſe keine Handzeichnung nachweisbar.

VII.

S. 191. 4. Beide in Sta. Maria del popolo bewahrte Bilder, das Porträt Julius' II. und die Madonna di Loreto befanden ſich 1595 im Beſitze des Cardinals Sfondrati. Dann folgt in der äuſseren Geſchichte der beiden Bilder, deren Aufhellung namentlich für das Verhältniſs der beiden florentiner Exemplare des Papſtporträts wichtig wäre, eine groſse Lücke. Stammt das Pittiexemplar aus dem Nachlaſse Sfondrati's, dann war es das urſprünglich in der Kirche M. del popolo aufgeſtellte Werk und ſein Anſpruch auf Originalität würde entſchieden geſteigert. Ueber Sfondrati's Sammlung berichtet L. Urlichs in Lützow's Zeitſchrift f. b. K. Bd. V. S. 49.

S. 191. 30. Unter den mehr als zwei Dutzend Exemplaren der Madonna di Loreto wird das in Florenz im Beſitze des Cavaliere Laurie befindliche am meiſten gerühmt. Studien zu dem Bilde in Silberſtift bewahrt das Liller Muſeum. Gleichfalls in die erſten römiſchen Jahre fällt die ſog. Aldrobrandiniſche Madonna oder Mad. des Lord Garvagh in der Londoner Nationalgalerie. Die Madonna ſitzt vor einem Pfeiler mit dem Chriſtkind auf dem Schooſse, welches von dem rechts ſtehenden Johannes eine Nelke empfangen hat. Dankbar blickt die Mutter auf den kleinen Geber und zieht ihn mit dem linken Arm heran.

S. 192. 37. Vaſari (XII. 30) beſchreibt die Madonna del divino amore genau und gibt als Beſteller den Lionello da Carpi an. Aldrovandi p. 208 führt nur im allgemeinen »in casa del Reverendissimo di Carpi« Raffaeliſche Werke an: »fanno fregio intorno a detta stanza bellissimi quadri di pittura di man di Raffaelo d'Urbino."

S. 193. 37. Eine Skizze zur Madonna Alba (Federzeichnung getuſcht mit aufgehöhten Lichtern) befindet ſich in der Albertina (Br. 147).

S. 209. 34. Die zuſammenfaſſende Schilderung der Raffael'ſchen Kunſt ſ. bei Vaſari XII. 52.

S. 214. 22. Eine Röthelzeichnung für die Hauptgruppe der Madonna mit dem Fiſche — Modellſtudien — bewahrt die Uffizienſammlung. Die Geſchichte des Bildes hat Reumont in der Augsb. Allg. Z. 1856. No. 92, erzählt.

S. 215. 7. Hier wäre die Madonna mit den Kandelabern, früher in der Galerie Borgheſe, ſpäter in Lucca, zuletzt im Beſitze Munro's in London anzureihen, wenn die ſteiſe Zuſammenſtellung der beiden Kandelaber tragenden Engel mit der reizenden Hauptgruppe (die Mad. bis zum Schooſse ſichtbar, den Kopf leiſe nach rechts gewendet, mit niedergeſchlagenen Augen, hält das Kind, welches nach dem Buſen greift, das Geſicht aus dem Bilde heraus gegen den Beſchauer kehrt) nicht eine Ueberarbeitung eines älteren Entwurfes vermuthen lieſse. Es iſt ein florentiniſches Motiv in römiſchen Formen.

S. 216. 28. Eine flüchtige Skizze zur Madonna della Sedia befindet ſich im Liller Muſeum, auf demſelben Blatte ein Entwurf zur Madonna aus dem Hauſe Alba. Der Sedia in der Compoſition nahe verwandt erſcheint die in mehreren Exemplaren (München und Turin) vorhandene Madonna della Tenda.

VIII.

S. 222. 14. Der Schilderung Leo's X. und ſeines Hofes liegen auſser den bekannten Werken von Reumont und Gregorovius zu Grunde die von Ranke (Geſchichte der römiſchen Päpſte III. Bd. Analecten p. 12) mitgetheilten venezianiſchen Relationen.

S. 226. 36. Den Brief Paulucci's hat Campori Notizie inedite di Raffaelo da Urbino p. 12 publicirt.

S. 227. 26. Ueber Peruzzi's Decorationsmalerei berichtet Vafari VIII. 224.

S. 229. 27. Michelangelo's Briefe aus dem Jahre 1512 find bei Milanefi theilweife unter falfchem Datum abgedruckt; fo der an den Vater gerichtete No. XXII, wie fich aus der Vergleichung mit No. XC. an Buonarroti, welcher das eigenhändige Datum Buonarroti's: 9 September 1512 trägt, ergibt. Die Briefe XC und XCI enthalten die im Texte citirten politifchen Mahnungen Michelangelo's.

S. 229. 43. Den Verluft des Amtes bei der Zollftätte deutet der Brief Michelangelo's an den Vater (Milanefi No. XXXVII) an. Michelangelo will felbft an Giuliano Medici fchreiben. Hilft feine Fürfprache nicht, „*pensate se si può vendere ciò che noi abbiano e andrèno a abitare altrove.*“ Die Bittfchrift des Vaters um Wiederanftellung theilt Gotti II. p. 31 mit.

S. 230. 7. Die Klage über fein plagvolles Dafein, zugleich Ankündigung, dafs er im September in Florenz eintreffen wolle — er glaubt bis dahin die Fresken an der Decke beendigt zu haben — in dem Briefe vom 24. Juli 1512 bei Milanefi No. LXXXVII. Vgl. No. XCI. vom 18. Sept. 1512. (das Datum ift in beiden Briefen von der Hand Buonarroti's angegeben), wo es heifst: Jo v'aviso che io non ò un grosso e sono si può dire scalzo e gnudo e non posso avere el mio resto se io non ò finita l'opera.“

IX.

S. 231. 10. Die Befchreibung des Juliusdenkmales bei Condivi cap. XXVI. Vafari's Schilderung in der erften Ausgabe 1550 ift viel fummarifcher: „*Perche tale opera da ogni banda si potesse vedere, la cominciò isolata et della opera del quadro, delle cornici et simili ciò è dell' architettura degli ornamenti la quarta parte con sollecitudine finita. Cominciò in questo mezo alcune vittorie ignude che hanno sotto prigioni et infinite provincie legati ad alcuni termini di marmo i quali vi andavano per reggimento et ne abbozzò una parte figurando i prigioni in varie attitudini a quelle legati dei quali ancora sono a Roma in casa sua per finiti quattro prigioni.*“ Darauf läfst Vafari fofort die Schilderung des Mofes folgen. Offenbar hat Vafari bald einen früheren Entwurf bald die fpätere reducirte Geftalt des Denkmals vor Augen und mifcht und verwirrt die verfchiedenen Anfchauungen.

S. 233. 41. Henle, Die Menfchen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike. Roftock 1871.

S. 235. 14. Der Vertrag vom 17. Nov. 1505 bei Milanefi p. 630, ebendort p. 631 der Contract mit den beiden Steinmetzmeiftern Guido d'Antonio di Biagio und Matteo di Cucarello da Carrara. Der Selbftbericht Michelangelo's ift aus dem oft erwähnten Briefe Michelangelo's an Fattucci (Milanefi No. CCCLXXXIII. pag. 426) entlehnt.

S. 236. 19. Ueber das Veto des Papftes berichtet der Gonfaloniere Soderini an Alberigo Malaspina am 16. December 1508. Gaye II. No. LI.

S. 236. 22. Milanefi No. XVIII.

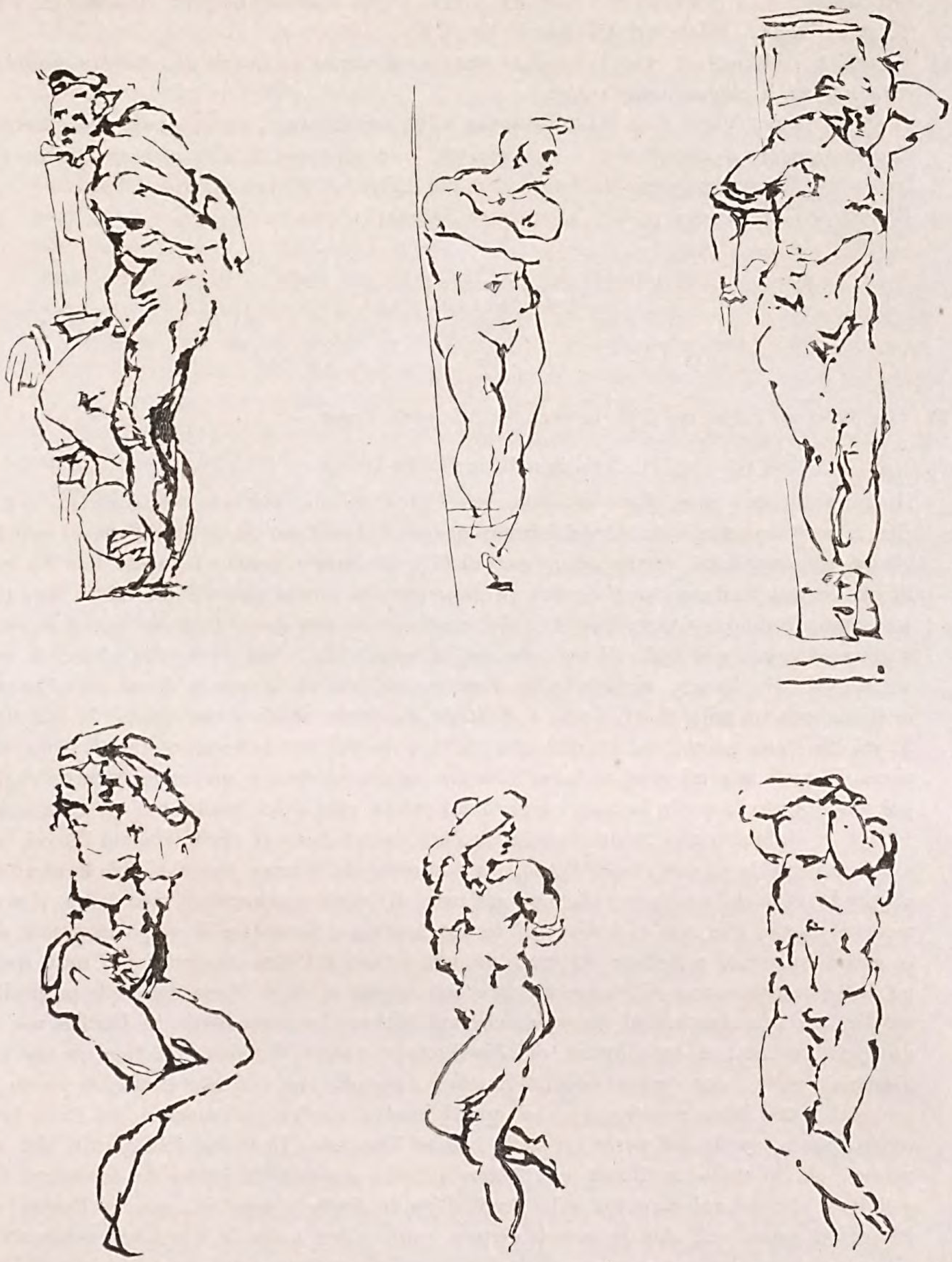
S. 236. 30. Milanefi No. XXXVI.

S. 238. 5. Der Vertrag vom 6. Mai 1513 ift bei Milanefi p. 635 in lateinifcher und italienifcher Sprache abgedruckt. Zur richtigen Beurtheilung des Verhältniffes der Pläne mufs eine Stelle aus dem Vertrage vom Jahre 1532 (Milanefi p. 702) herangezogen werden: „*Julius papa Secundus in humanis agens locavit et ad fabricandum dedit et ad construendum sui sepulchrum seu sepulturam marmoream pro ducatis decem millibus; et inde defuncto predicto Julio illius exequtores pro sexdecim millibus seu verioribus summis predicto magistro Michaeli Angelo denuo locarunt.*“ Am Schluffe des an Fattucci gerichteten Briefes (Milanefi p. 428) heifst es: *Dipoi venne la morte di papa Julio: e a tempo nel prencipio di Leone Aginensis volendo accrescere la sua sepultura cio è far maggiore opera che il disegno ch 'io avevo fatto prima, si fece un contratto. E non volendo ìo ch' e' vi mettessmo a conto della sepultura i detti tre mila ducati ch' io avevo ricievuti mostrando ch' io avevo avere molto più, Aginensis mi desse, che io ero un ciurmadore.*

S. 238. 30. Der Vertrag mit Antonio del Ponte a Sieve s. bei Milanefi p. 640. Der Brief Michelangelo's an den Vater (Milanefi XXXII), wahrfcheinlich in das Jahr 1513 fallend, läfst vermuthen, dafs Michelangelo die Arbeiten am Denkmale in Florenz fortzufetzen die Abficht hatte: „*dipoi ò disposto com' io ò finiti questi marmi che io ò qua, venire a fare il resto costà.*

S. 238. 43. Die kleinen Figuren auf dem Oxfordblatte folgen unten im Holzfchnitte.

S. 239. 10. Die Zeitbeftimmung für die Sklaven läfst fich ganz genau feftftellen. Als Michelangelo an denfelben arbeitete, befuchte ihn Luca Signorelli und borgte von ihm eine Geldfumme, um welche er dann Michelangelo prellte. Das gefchah aber „*send' io a Roma el primo anno di papa Leone*“, alfo 1513. Milanefi No. CCCLIV.



Skizzen zu den Gefangenen am Juliusdenkmal in Oxford.

S. 242. 2. Condivi (cap. XL) erzählt, dafs Michelangelo in Florenz, als die Arbeiten an der Lorenzofaffade in den letzten Jahren der Regierung Leo's X. ftockten, einige Marmorblöcke, die er befafs, für das Grabmal zu bearbeiten anfing.

S. 242. 30. Ueber das Wachsmodell im Kenfingtonmufeum f.: Robinfon Italian Sculpture of the middle ages and period of the revival of Art. A descriptive Catalogue. London 1862. p. 141.

S. 244. 36. Die Thätigkeit Michelangelo's an dem Juliusdenkmale im Jahre 1515 bezeugen die Briefe an feinen Bruder Buonarroti: Milanefi No. XCVII. „*ò comperato forse venti migliaia di rame, per gittar certe figure;* No. CI: *io ò di bisognio d'una certa quantità di marmi e non so*

(S.244. 36.) *come mi fare;* No. CIII. *Jo poi che tornai di costà* (alſo war Michelangelo im Sommer 1515 in Florenz und Carrara geweſen) *non ò mai lavorato; solo ò atteso a far modegli e a mettere a ordine e' lavoro, i' modo che io possa fare uno sforzo grande e finirlo in dua o tre anni per forza d' uomini, e cosi ò promesso.*"

S. 243. 4. Der Vertrag vom 8. Juli 1516 f. bei Milaneſi p. 644.

S. 246. 40. Die Klage, daſs Michelangelo mit der Arbeit gegen das empfangene Honorar im Rückſtand iſt, ſteht in dem Briefe bei Milaneſi No. CX.

S. 246. 44 Ricordi bei Milaneſi p. 566. „*Ricordo come oggi questo dì cinque di sittembre giunsi in Carrara nel mille cinque cento sedici.*

S. 247. 3. Brief an ſeinen Vater vom 20. September 1516 aus Carara: „*spero, se sta buon tempo, infra dua mesi avere a ordine tutti e mia marmi. — ò speranza, che le cose anderanno bene.*

S. 247. 5. Ueber die Erkrankung des Vaters handelt der Brief bei Milaneſi No. CXII.

S. 248. 20. Ricordi bei Milaneſi p. 565, in anderer Faſſung p. 567.

X.

S. 249 18. Der Brief an Simone Ciarla vom 1. Juli 1514 lautet:

Carissimo in locho de Patre.

Ho ricevuto una vostra a me carissima per intendere che voi non sete corociato con mecho, che in vero avereste torto, considerando quanto è fastidioso lo scrivere quando non importa. adesso importandomi ve rispondo per dirvi intieramente quanto io posso fare ad intendere. Prima circa a tordona (torre donna) ve rispondo che quella che voi mi volisti dare prima ne son contentissimo e ringratione Dio del continuo di non haver tolta ne quella ne altra, e in questo son stato più savio di voi, che me la volevi dare. Son certo che adesso lo conoscete ancora voi, ch' io non saria in locho dove io son, che fin in questo dì mi trovo havere roba in Roma per tre mila ducati d'oro, e d'entrata cinquanta scudi d'oro, perchè la Sanctita di N. S. mi hà dato perchè io attenda alla fabrica de San Petro trecento ducati d'oro di provisione, li quali non mi sono mai per mancare sinche io vivo, e son certo haverne degl' altri e poi sono pagato di quello io lavoro quanto mi pare a me, e hò cominciato un altra stantia per S. Sta. a dipignere che montarà mille ducento ducati d'oro si che Carissimo Zio vi fò honore a voi et a tutti le parenti et alla Patria, ma non resta che sempre non vi habbia in mezo al chore, e quando vi sento nominare, che non mi paia di sentir nominare un mio Patre, e non vi lamentate di me, che non vi scrivo, ch' io me haveria a lamentare di voi, che tutto il dì havete la penna in mano, e mettete sei mesi da una lettera a l'altra, ma pure con tutto questo non mi farite corociare con voi, come voi fate con mecho a torto. Sono uscito da proposito della moglie, ma per ritornare vi rispondo, che voi sapete che Santa Maria in Portico me vol dare una sua parente, e con licenza del Zio Prete e vostra li promesi di fare quanto sua Rma Signoria voleva, non posso mancar di fede, simo più che mai alle strette, e presto vi avvisarò del tutto; habiate patienza, che questa cosa si risolva così bona e poi farò, non si facendo questa, quello voi vorite, e sapia che se Francesco Buffa ha delli partiti che ancor io ne hò, ch' io trovo in Roma una Mamola bella secondo hò inteso de bonissima fama Lei e li loro, che mi vol dare tre mila scudi d'oro in docta, e sono in casa in Roma, che vale più cento ducati qui, che ducento là siatene certo. Circa a star in Roma non posso star altrove più per tempo alcuno per amore della fabrica di Santo Petro, che sono in locho di Bramante, ma qual locho è più degno al mondo che Roma, qual impresa è più degna di Santo Petro, ch' è il primo tempio del Mondo, e che questa è la più gran fabrica che sia mai vista che montarà più d'un millione d'oro, e sapiate che'l Papa hà deputato di spendere sessanta mila ducati l'anno per questa fabrica e non pensa mai altro. Mi ha dato un Compo. Frate doctissimo e vecchio di più d'octant' anni, el Papa vede che'l puol vivere pocho, hà risoluto S. Santità darmelo per Compagno ch' è huomo di gran riputatione sapientissimo accio ch' io possa imparare, se ha alcun bello secreto in architectura, accio io diventa perfettissimo in quest' arte, hà nome fra Giocondo; ed ogni dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica. Vi prego voi voliate andar al Duca e alla Duchezza e dirli questo, che sò lo haveranno charo a sentire che un loro servo si facci honore, e racomandatemi a loro

Signoria, ed io del continuo a voi mi racomando. Salutate tutti gli amici e parenti per parte mia, e massime a Ridolfo el quale hà tanto buono amore en verso di me. Alli primo Luglio 1514

El vostro Rafael pittore
in Roma.

S. 250. 19. Von einem noch zur Zeit Julius, II. gemalten Porträte ift leider jede Spur verfchwunden. Im Jahre 1513 begann Raffael das Bildnifs des jungen Federigo Gonzaga, welcher nach Vafari's Zeugnifs in der Schule von Athen — in der Gruppe der Geometer der Knabe, welcher die Arme ausbreitet und den Kopf zur Tafel herabneigt — verewigt wurde, zu malen. Er ftellte den dreizehnjährigen Knaben im Harnifch dar, den Hut mit einer Feder über einem Goldnetze auf dem Kopfe. Er brach aber, als Julius II. ftarb, im Februar die Arbeit ab, und fchickte die ihm anvertrauten Kleidungsftücke zurück, indem er fich entfchuldigte, ihm fei jetzt nicht darnach zu Muthe, zu malen. Was aus dem unfertigen Porträt wurde, wiffen wir nicht; jedenfalls ift es nicht identifch mit dem Bildniffe, welches unter dem Namen Federigo Gonzaga — in einer rothen Kappe mit einer Medaille an derfelben — im Befitze König Karl's I. von England war und gegenwärtig in einer englifchen Privatfammlung (F. Lucy in Charlecote-park, Warwickfhire) fich befindet. Vgl. Campori in der Gazette des beaux arts, 2. per. t. VI. p. 357. In die erften römifchen Jahre fällt auch das Porträt Bindo Altoviti's in München, welches feit Bottari wiederholt als das Selbftporträt Raffael's ausgegeben wurde. Die ftarke Uebermalung des Münchner Bildes erfchwert die Unterfuchung; jedenfalls weichen Nafe und Stirn von dem Bildnifs Raffael's in der Schule von Athen vollftändig ab.

S. 251. 4. Die Fornarina in der Galerie Barberini ift wahrfcheinlich identifch mit der »donna nuda ritratta dal vivo, mezza figura di Raffaele, welche fich im Jahre 1595 im Befitz der Gräfin von Santa Fiora in Rom befand. (Urlichs in Lützow's Zeitfchr. f. b. K. V. p. 50). In der »Nota delli musei, librerie, galerie, Rom 1664 p. 9. wird das Bildnifs im Pal. Barberini bereits als Geliebte Raffael's angeführt. „*il ritratto di Clemente VII. giovanetto et l'altro della innamorata di Raffaele d'Urbino ambedue di sua mano.*“ Was aus dem Bildnifs des jugendlichen Giulio de' Medici geworden fei, liefs fich nicht ermitteln.

S. 251. 18. Die Donna Velata (Saal der Erziehung des Jupiter No. 245) wurde 1824 aus der Villa Poggio reale nach der Pittigalerie übertragen. Ihre frühere Gefchichte ift nicht feftgeftellt.

S. 252. 7. Der Brief Bembo's an Bibbiena ift in den lettere pittoriche V. p. 206 abgedruckt: „*Rafaello ha ritratto il nostro Tebaldeo tanto naturale ch' egli non è tanto simile a se stesso, quanto è quella pittura. Il ritratto di M. Baldassare Castiglione e quello della buona e da me sempre onorata memoria del Sig. Duca nostro* (nämlich Giuliano's de' Medici), *a cui doni Dio beatitudine, parebbono di mano d' uno de' garzoni di Rafaello in quanto appartiena al rassomigliarsi a comparazione di questo del Tebaldeo.*

S. 252. 15. Die Documente, die fich auf das Porträt Lorenzo's de' Medici beziehen, hat Gaye (II. No. LXXXIX) publicirt: „*Il ritratto mio* (fchreibt der Herzog an Baldaffare Turini, Februar 1518) *che fa Raffaelo d'Urbino e le cose che fa Michelino, quando saranno expedite, la manderete come advisate.*“ Derf. an denfelben 5. Februar 1518: „*Circa il ritratto intendo quanto dite che è finito et è bello et molto mi piace.*“ Der Michelino ift der berühmte Gemmenfchneider. Wahrfcheinlich handelt es fich um einen Münzftempel, zu welchem Raffael die Zeichnung (Profil des Herzogs) liefern follte. Gaye II. No. LXXXVIII.

S. 252. 20. Das Doppelporträt Navagero's und Beazzano's befand fich in der cafa des Pietro Bembo in Padua (Anonymus Morelli p. 18). Gemalt wurde es wahrfcheinlich um das Jahr 1516, in welchem nach Bembo's Zeugnifs, (Opp. tom. III. p. 10) Raffael mit Navagero, Beazzano, Castiglione verkehrte, mit ihnen z. B. Tivoli befuchte. 1538 überliefs es (zum Copiren?) Bembo dem Beazzano (lett. pitt. V. 210). Seitdem ift die Tafel verfchollen. Angebliche Copien (auf getrennten Tafeln) des Doppelbildes befinden fich in der Galerie Doria und im Madrider Mufeum.

S. 253. 10. Zwifchen den Bildniffen Bibbiena's in Madrid und Florenz herrfchen nicht unbeträchtliche Unterfchiede in der Zeichnung.

S. 253. 29. Aus einem Briefe Paulucci's an den Herzog von Ferrara (12. September 1519) bei Campori p. 27) mufs man fchliefsen, dafs Raffael um jene Zeit Castiglione zum zweiten Male porträtirt habe. Der Gefandte konnte Raffael in deffen Haufe nicht fehen, weil wie ein Diener fagte: „*Raffaelo era in camera con M. Baldassare da Castiglione ch 'l lo ritragieva e che non se*

(S. 253. 29.) *li potea parlare; mostrai di crederlo et vi dissi che tornaria un altra volta.*" Bezieht fich Pauluzzi's Zweifel auf Raffael's Gegenwart im Haufe oder auf feine angebliche Befchäftigung mit dem Porträte? In der Familie Caftiglione befanden fich im Anfange des 17. Jahrh. zwei Porträte. Vielleicht ift das im Befitze des Fürften Torlonia befindliche (ohne Barett, in einfachem Gewande), mit dem 1519 gemalten identifch.

S. 254. 4. Die Fundnotiz und die nähere Befchreibung des Porträts Giuliano's im Befitze der Grofsfürftin Maria ift der „Notice historique sur un tableau de Raphael représentant Julian de Medicis (par Mr. de Lipphardt) Paris 1867, entlehnt. In neuefter Zeit hat Alinari eine grofse vortreffliche Photographie des Porträts herausgegeben.

S. 254. 24. Ueber das Porträt Leo's mit den zwei Cardinälen handelte Reumont in Zahn's Jahrbüchern für Kunftwiffenfchaft I. p. 211. auf Grund der im Archivio storico III. ser. Bd. 3 und 7 publicirten Urkunden. Nach den Urkunden wäre die Originalität des Neapolitaner Exemplar's unzweifelhaft, wenn man eben nicht einen heimlichen Betrug und eine abfichtliche Täufchung des Markgrafen von Mantua annimmt. Vafari (Vita d'Andrea del Sarto VIII. 281) fpricht fich zu beftimmt aus, als dafs fein Bericht fo leicht umgeftofsen werden könnte.

S. 258. 18. Vafari fchreibt einmal (im Leben Raffael's) Propheten und Sibyllen ausfchliefslich Raffael zu, das anderemal (Leben des Timoteo da Urbino VIII. 151) nennt er die Sibyllen nach Erfindung und Ausführung das Werk Timoteo's. Die Handzeichnungen beweifen den Raffael'fchen Urfprung der Compofition.

S. 263. 23. Die Schrift des M. Haus führt den Titel: Alcuni riflessioni d' un Oltramontano su la creduta Galatea di Raffaelo d' Urbino. Palermo 1816.

S. 263. 29. Apuleji Psyche et Cupido (ed. Otto Jahn 1873) p. 5. „*adsunt Nerei filiæ chorum canentes et Portunus caerulis barbis hispidus et grauis piscoso sinu Salacia et auriga paruulus delphini Palaemon. iam passim maria persultantes Tritonum cateruae, hic concha sonaci leniter bucinat, ille serico tegmine flagrantiae solis obstitit inimici, alius sub oculis dominae speculum progerit, currus biiuges alii subnatant. talis ad Occanum pergentem Venerem comitatur exercitus.*"

S. 264. 24. Le stanze, l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano ed. G. Carducci Firenze 1863 p. 67.

Due formosi delfini un carro tirono
Sovra esso è Galatea che 'l fren corregge:
E quei notando parimente spirono:
Ruotasi a torno più lasciva gregge.
Qual le salse onde sputa e quai s' aggirono;
Qual par che per amor giuochi e vanegge.
La bella ninfa con le suore fide
Di si rozo cantar vezosa ride.

S. 264. 39. P. S. Bartoli, Admiranda Romanarum Antiquitatum etc. tav. 32, ferner der Sarcophag bei Millin. C. No. 406.

S. 265. 17. Die Beftimmung der Teppiche für die Sixtinifche Kapelle wird von Zeitgenoffen bezeugt. Ranke, Gefch. d. Päpfte III. App. p. 15*.

S. 265. 20. Die Quittungen hat Fea Notizie intorno Raffaelo p. 7 und p. 82 publicirt.

S. 265. 36. Die Abhandlung von E. Müntz, welche auf urkundlicher Grundlage das Schickfal der Teppiche Raffael's erzählt, wurde in dem Beiblatte zur Gazette des beaux arts, in der Chronique des arts No. 28 ff. 1876 publicirt.

S. 266. 9. Auf das Lyoner Fragment bezieht fich der Brief Pierpolo's vom 13. Dezember 1529 bei Gaye II. No. CLXIII. p. 222, laut welchem als Preis 160 Ducaten angeboten wurden.

S. 266. 10. Die Bekehrung Pauli und Pauli Predigt in Athen befanden fich 1528 im Befitze des Zuanantonio Venier in Venedig. Anonymus Morelli p. 73. Es find diefelben Tapeten, welche Montmorency fpäter in Conftantinopel erwarb, und dem Papfte Julius III. fchenkte. Der Papft liefs an den unteren Rand des Teppichs der Predigt Pauli einen Streifen mit folgender Infchrift anweben; „*Urbe capta partem aulaeorum a praedonibus distractorum conquisitam Annae Mormorancius gallicae militiae praef. rescarciendam atque Julio III. P. M. restituendam curavit.*"

S. 266. 14. Ueber die Schickfale der Teppiche während der franzöfifchen Revolution berichtet ebenfalls E. Müntz in der Chronique des arts No. 25 ff. 1877.

S. 266. 19. Aufser den älteren, (daher der Name scuola vecchia) für den Schmuck der Sixtinifchen Kapelle beftimmten elf Teppichen, werden noch zwölf andere Teppiche (scuola nuova) als Raffaelifchen Urfprungs angeführt. Sie enthalten Scenen aus dem Leben Chrifti: den Kindermord (in drei fchmalen Streifen) die Anbetung der Hirten und Könige, die Darftellung im Tempel, die Auferftehung, Chriftus erfcheint der Magdalena, Chriftus in der Vorhölle, Chriftus in Emaus und Chrifti Auferftehung. Dafs diefe Arazzi della scuola nuova mit der Schule Raffaels zufammenhängen, leidet keinen Zweifel. Aeltere, wohl nach Zeichnungen und nicht nach den ausgeführten Teppichen gemachte, Stiche offenbaren die Anklänge an den Raffaelifchen Stil ganz deutlich. Im beften Falle hat aber Raffael nur die erften flüchtigen Entwürfe geliefert, nach welchen dann Schüler die gröfseren Zeichnungen und Cartons ausführten. Denn die Zeichnungen, die fich von einzelnen diefer Teppiche (Oxford) erhalten haben, find unbedingt Schülerarbeit. Wie in die gewirkten Tapeten der ftarke flandrifche Zug noch hinein kam, ift bis jetzt nicht aufgeklärt. Was die Gefchichte diefer Teppiche betrifft, fo find fie von Leo X. zum Schmucke des grofsen Saales des Confiftoriums im Vatican beftimmt worden. An den Entwürfen war (nach Vafari) Francesco Penni, von welchem auch die Zeichnung zur Darftellung im Tempel (in Oxford) herrührt, mit thätig; einen grofsen Antheil hatte (nach Francesco d'Ollanda) auch Tommafo Vincidore aus Bologna. Francesco d'Ollanda gibt ihm unter den Malern Italiens den zehnten Rang und fagt von ihm: »il enlumina pour les Flamands les cartons que son maitre dessina pour les tapisseries.« Vincidore ging im Mai 1520 mit einem Geleitsbriefe des Papftes verfehen, nach Flandern, um die Ausführung der Teppiche (nicht der arazzi di scuola vecchia, wie gewöhnlich angenommen wird) zu überwachen und traf hier im Herbfte 1520 mit Dürer zufammen. Ob auf Vincidore mehrere Handzeichnungen in Oxford zu den Teppichen aus dem Leben Chrifti zurückgehen, läfst fich nicht beftimmen, da wir von Vincidore keine authentifchen Werke fonft befitzen. Die Teppiche mit den Kinderfpielen und den fogenannten Grotesken, haben mit Raffael nichts zu thun und find bekanntlich ein Werk des Giovanni da Udine

S. 267. 44. Die Entdeckung des Teppichs der Krönung Mariae durch Paliard ift in der Gazette des beaux arts, II. per. t. VIII. p. 82, nachzulefen.

S. 270. 36. Die Nachricht, dafs Rubens fieben Cartons (einen achten, zur Bekehrung Pauli, befafs 1521 der Cardinal Grimani in Venedig, Anonymus Morelli p. 77), nach London gebracht und Karl I. überreicht hat, beruht auf der Dedication unter den Stichen Dorigny's 1719. Im Befitze König Karl I. werden fie bereits in dem Cataloge der Königlichen Sammlung von Vanderdoort, c. 1639 verfafst, erwähnt, aus deffen Angabe wir überdiefs erfehen, dafs fie damals abermals als Vorlage für Teppichwirker benützt wurden. Waagen, Kunftwerke und Künftler in England II. p. 474.

S. 271. 35. Die Originalfkizze zum Fifchzuge befindet in der Windforfammlung.

S. 280. 35. Die Vorbilder für die Opferhandlung, für die Opferknechte wie für die Knaben am Altar konnte Raffael fowohl von der Trajansfäule, wo fie wiederholt vorkommen, wie vom Conftantinsbogen entlehnen, oder auch von dem mediceifchen Relief: S. Bartoli, Admiranda t. 10 u. 11 oder einem Capitol. Relief. Admir. t. 9.

S. 286. 43. Mafaccio feinerfeits hatte wieder Giotto vor Augen. Die Figur des Johannes in Giotto's Fresken in Sta. Croce (Peruzzikapelle, Auferweckung der Drufiana) ift das unmittelbare Vorbild für Mafaccio's Geftalten.

S. 292. 11. Die näheren Umftände des Ankaufes des Bildes durch König Auguft III. und feine Schickfale in Dresden f. b. Hübner in Zahn's Jahrbücher f. K. III. S. 249.

XI.

S. 294. 5. Die Schilderung Raffael's bei Vafari XII. 61.

S. 295. 26. Die Gehaltsanweifungen bei Fea Notizie, p. 9.

S. 295. 27. Das päpftliche Breve ift uns aus den Briefen Bembo's, der es im Namen Leo's verfafst hatte, bekannt, Petri Bembi epp. l. IX. ep. 13. Bei Bonanni trägt es das Datum 1515. Da aber von dem Antritt der Regierung Leo's die Jahre gezählt werden, fo mufs das Datum: Kalend. Augusti anno secundo gleichgefetzt werden dem 1. Auguft 1514, weil Leo am 11. März 1513 den Thron beftieg. Damit ftimmt auch Raffael's Erzählung in den Briefen an S. Ciarla und Caftiglione.

S. 296. 29. Dafs Raffael felbft 1516 einen Genoffen bei der Bauleitung verlangt hat, fagt der Brief Leonardo Sellajo's an Michelangelo bei Gotti II. p. 59.

S. 297. 8. Die Raffaelifchen Handzeichnungen hat Geymüller in der Gazette des beaux arts, II. per. t. III. p. 79 publicirt.

S. 297. 37. Ueber Giuliano Leno f. Vafari VII. p. 139.

S. 298. 17. Ein anfchauliches Bild von dem Bauzuftande von S. Peter noch am Schluffe des 16. Jahrhunderts lefen wir in Hanns Georgen Ernftinger's Raisbuch (Bibl. des Stuttg. lit. Vereins CXXXV. Publ. 1877. p. 88). Noch ftehen Theile der alten Kirche, vollftändig für den Gottesdienft eingerichtet aufrecht. *„An diefer alten Kirchen, fo etwas dunckhl, ift das neu gebey, welches vier capellen an ainander, ain ftatliches gebey von quaderftückhen aufgefüert, mit blayen cubae bedeckht, darzue gehet man hinauf durch ain thurm, welcher ain fchnechen ohne ftaeffl, allain von efterich gefchlagen, davon man in der höhe die ftatt überfehen und gar auf das meer fehen khan. Das gebey der 4 capellen ift inwendig creitzweifs erbaut, der boden mit eingelegtem maerml, das obertheil oder gewölb ift künftlicher arbeit weifs und alles vergult fchön geziert.“*

S. 298. 41. Serlio d'Architettura libro terzo (Vicentiner Ausg. p. 64) theilt den Entwurf Raffael mit folgender Bemerkung mit: »Raffaelo seguitando i vestigii di Bramante fece questo disegno.« Die oft citirten Stellen bei On. Panvinius (de rebus memorabilibus et de præstantia bas. S. Petri lauten: *Raphael a Bramantii vestigiis non discedens rem totam egregie complevit. — B. Peruzzi, Bramantii vestigia in parte sequutus eiusdem exemplar decurtavit, ex oblongo quadratum fecit.*

S. 300. 1. Die Kritik Antonio's da S. Gallo ift im Commentar zum Leben S. Gallo's in der Lemonnierfchen Ausgabe Vafaris X. 25 abgedruckt.

S. 300. 28. Ueber Raffael's Bauthätigkeit hat Pontani ein felbftändiges Werk mit Abbildungen herausgegeben: Opere architettoniche di Raffaelo. Rom, 1845 fol. Das Mafs jener Thätigkeit wird aber von Fachmännern verfchieden beurtheilt. So fchreibt z. B. Letarouilly dem Peruzzi den Plan für die Kapelle Chigi zu, dagegen möchte Geymüller (Gaz. d. b. a. II. per. t. III. p. 88) den Plan für die Farnefina auf Raffael zurückführen.

S. 301. 12. l. im f. in, ebenfo Z. 18 welchen für welchem.

S. 302. 37. Einen Theil des Grundriffes der Villa Madama hat Serlio im III. Buche feiner Architektur, fol. 120 v. mitgetheilt. Den Raffaelifchen, von dem ausgeführten Baue vielfach verfchiedenen Grundrifs hat Redtenbacher in Lützow's Zeitfchrift f. b. K. Bd. XI. p. 33 publicirt.

S. 303. 10. Campori (Gazette des beaux arts, II. per. t. VI. p. 363) hat den Brief Caftiglione's an die Markgräfin von Mantua aus dem Mantuaner Archiv herausgegeben. Die Zeichnung im Louvre wurde in der Gazette des beaux arts, II. per. t. XV. p. 477 publicirt. Sie ift mit der Feder entworfen, mit Bifter gewafchen und mit aufgehöhten Lichtern verfehen. In drei Stockwerken erhebt fich das Denkmal; es zeigt über dem hohen Unterbaue mit einer Relieftafel — Reiterkampf — in der Mitte und männlichen Statuen (als Karyatiden verwendet) in den Ecken ein zweites Gefchofs, in deffen mittlerem Felde eine Nymphe mit einer Urne in einem kleinen Giebeltempel fitzt. Zu beiden Seiten lagern alte bärtige Flufsgötter. Sechs Stufen leiten zu einem Sockel, auf welchem als Bekrönung des Ganzen eine Reiterftatue angebracht ift. Der Entwurf fällt entfchieden in eine fpätere als die Raffaelifche Zeit, wie wieder der Grabmalentwurf, der in der Sammlung des Herzogs von Devonfhire Raffael zugefchrieben wird, um ein Menfchenalter früher angefetzt werden mufs.

S. 303. 22. Der todte Knabe auf dem Delphin. Den Brief Leonardo's hat Gotti II. 59 publicirt. Die betreffende Stelle lautet: (Raffaelo) a fatto un modello di tera a Pietro d' Ancona d' un putino; e lui l' à presso che finito di marmo e dichono sta asai bene.« Der Brief Caftiglione's an Andrea Piperario aus Mantua 8. Mai 1523 ift in den lettere pittoriche V. 243 abgedruckt. Am Schluffe deffelben (p. 245) heifst es: *„Desidero ancora sapere s' egli* (nämlich *Giulio Romano) ha più quel puttino di marmo di mano di Raffaelo e per quanto si daria all' ultimo.“* Es mufs zugegeben werden, dafs die Bezeichnung »puttino« nicht nothwendig auf den todten Knaben auf dem Delphin bezogen werden mufs. Die Lücke in den Nachrichten bis auf Cavaceppi kann ich jetzt einigermafsen ausfüllen. Hr. Dr. Th. Schreiber theilt mir aus dem »Inventario di mobili ritrovati nella Villa Pinciana dopo la morte della cha.[a] mem.[a] del Card.[le] Ludovico Ludovisi. 12. Gen.[o] 1633 (Archivio Ludovisi) folgende Angabe mit. fol. 34. *„un puttino morto sopra un delfino ferito di grandezza del naturale.“* Kein Zweifel, dafs diefelbe Darftellung hier gemeint ift, welche die von Cavaceppi reftaurirte Statue verkörpert. Das Inventar läfst uns über den Schöpfer des Werkes im Ungewiffen. Ob man aus dem Umftand, dafs

(S 303. 22.) unmittelbar auf die Notiz über den puttino im Inventar die andere folgt: due termini di metallo sopra due piedestalli di metallo — di mano dicono di Michel Angelo Buonarrota", fchliefsen darf, jener fei gleichfalls als ein nicht antikes, modernes Werk angefehen worden, fteht dahin. Jedenfalls wird der in der Gazette des beaux arts, II. per. t. IX. p. 79 ausgefprochene Verdacht, der in Petersburg vorhandene puttino fei ein Produkt des vorigen Jahrhunderts, wefentlich abgefchwächt. Welche Gründe Cavaceppi beftimmten, die im Befitze Breteuils befindliche Statue auf Raffael zurückzuführen, ift nicht bekannt; vielleicht hat die Kenntnifs des Briefes Caftiglione's den Schlufs auf Raffael veranlafst. Dafs der im Befitz Breteuil's befindliche Knabe auf dem Delphin identifch ift mit dem Petersburger Exemplar — diefes wurde von Lyde Brown in Wimbledon um das Jahr 1787 an die Kaiferin Catharina II. verkauft, Lyde Brown hatte das Werk von Breteuil erworben — wurde von Guédéonow: L'enfant mort porté par un delphin Petersburg 1872 (Separatabdruck aus dem Bulletin der Petersburger Akademie) bewiefen. Der Auffatz von E. Dobbert in der Ruffifchen Revue 1877, p. 357: Ift der Knabe auf dem Delphin ein Werk von Raffael's Hand? beftreitet die fefte Kette der hiftorifchen Prämiffen, gibt aber die Möglichkeit des Raffaelifchen Urfprungs zu. Dafs die Ausführung in Marmor von Raffael felbft herrühre, wird wohl Niemand mehr behaupten, dafs die Compofition weder der Antike noch dem 18. Jahrhundert angehört, darf als ficher gelten. Zu voller Gewifsheit über den Raffaelifchen Urfprung würden wir aber erft dann gelangen, wenn in den Briefen Leonardo Sellajo's und Caftiglione's der Delphin, in dem Inventar der Sammlung Ludovifi der Name Raffael erwähnt wäre.

S. 304. 8. Die Legende von Hermias haben Plinius hist. nat. IX. 27, Solin Polyhift. XII. 11, Aelian de natura animalium VI. 15 überliefert. Vgl. Stephani, Compte rendu de la Commission imp. pour l'année 1864. Petersburg 1865. p. 205.

S. 304. 26. Jonas. Ueber Lorenzetti's Antheil f. Vafari VIII. 212. Ueber das Modell im Kenfingtonmufeum: Robinfon Italian sculpture p. 149. Eine Federzeichnung, mit aufgehöhten Lichtern (nach der Statue), befitzt die Windforfammlung. Welcker, Alte Denkmäler Bd. V. p. 481 hat auf ein Vafenbild ehemals in der cafa Baglioni in Perugia hingewiefen, in welchem Jafon dargeftellt wird, wie er im weitaufgefperrten Rachen des Ungeheuers triumphirend fteht und hier Raffael's Vorbild vermuthet. Eine Abbildung der Vafe befindet fich in den Monum. inediti publ. dall' istit. di corresp. archeologica. Vol. V. Darnach hätte alfo bei der Compofition des Jonas eine Erinnerung an ein in der Jugendzeit gefchautes Werk Raffael infpirirt. Auffallend bleiben jedenfalls die Anklänge an bekannte antike Typen.

S. 304. 16. Die Mädchenbüfte von farbigen Wachs (der Kopf ift im vorigen Jahrhundert mit einer Draperie aus gebranntem Thon verfehen worden) im Liller Mufeum befitzt keine Vorgefchichte. Wo fie Wicar, aus deffen Vermächtnifs das Liller Mufeum fie empfing, erworben hatte, und unter welchen Umftänden, ift nicht bekannt geworden. An den Raffaelifchen Urfprung glaubt man gegenwärtig auch in Lille kaum mehr. Doch auch die Vermuthung, der reizende Kopf ftamme aus der Umgebung Verrocchio's (Gazette des beaux arts II. per. t. XVII. p. 203), wird fchwerlich unangefochten bleiben.

S. 306. 4. Die Anficht, dafs Raffael felbft die »Maria auf den Wolken« geftochen, wurde von Andreas Müller in der Schrift; Ein Kupferftich von Rafael, Düffeldorf 1860, vertreten.

S. 307. 29. Lodovico Dolce im Aretino erzählt, dafs Raffael Dürer's Zeichnungen in feiner Werkftätte aufgehängt hatte.

S. 307. 45. Baviera, wahrfcheinlich Baverio Carozzi da Parma, wird doch zu fchlecht beurtheilt, wenn man ihn fchlechthin als einen Handlanger darftellt. Er war Maler und unterfchrieb fich als folcher in dem Notariatsacte, der 1515 über Raffael's Hauskauf im Borgo aufgenommen wurde. Nach Raffael's Tode trat er mit Marcanton in eine förmliche Handelsgenoffenfchaft. Pini, la Scrittura Bl. 127.

S. 311. 4. Otto Jahn in den Berichten der K. Sächfifchen Gefellfchaft der Wiffenfchaften 1849. S. 55.

S. 312. 30. Commentariorum urbanorum Raphaelis Volaterrani octo et triginta libri. (ed. Paris 1511.) l. XXI. fol. 223. „*Floret item nunc Romae Jacobus Bononiensis qui Traiani columnae picturas delineavit magna omnium admiratione magnoque periculo circum machinis scandendo.*" Die Identität mit Jacopo Ripanda hat Malvafia (Felsina pittrice) nachgewiefen. Ueber Raffael's Theilnahme an den Nachzeichnungen der Reliefs der Trajanfäule erzählt Alf. Ciaccone in der Vorrede zu feiner: historia utriusque belli Dacici. Rom 1576: *Raphael Urbinas et eius discipuli Julius Romanus et Joh. Franciscus Polydorus multa diligentia et opera exhibita antigraphiam huius columnae extraxere multa ex ea in suos usus et picturas transferentes.*

S. 313. 30. Ueber die Beziehungen des Fabio Calvi zu Raffael ift der Brief C. Calcagnini's an Jacob Ziegler (epp. l. VII. p. 101) die Hauptquelle: »Est Fabius Ravennas senex stoicæ probitatis, quem virum non facile dixeris humanior ne sit, an doctior. Per hunc Hippocrates integer plane latine loquitur et iam veteres illos soloecismos exuit. Id habet homo sanctissimus rarum apud omnes gentes, sed sibi peculiare, quod pecuniam ita contemnit, ut oblatam recuset, nisi summa necessitas adigat. Alioqui a Leone Pont. menstruam habet stipem, quam amicis aut affinibus solet erogare. Ipse holusculis et lactucis Pythagoræorum vitam traducit, in gurgustiolo, quod tu iure dolium Diogenis appellaveris, studiis non immorans sed immoriens et plane immoriens quum gravem admodum et periculosam ægritudinem homo alioqui octogenarius contraxerit. Hunc alit et quasi educat vir prædives et pontifici gratissimus Raphael Urbinas, facile pictorum omnium princeps seu in theoreticen seu in practicen inspicias. Architectus vero tantæ industriæ, ut ea inveniat ac perficiat, quæ solertissima ingenia fieri posse desperant. Prætermitto Vitruvium, quem ille non enarrat solum sed certissimis rationibus aut defendit aut accusat tam lepide ut omnis livor absit ab accusatione. Nunc vero opus admirabile ac posteritati incredibile exequitur (nec mihi nunc de basilica vaticana, cuius architecturæ præfectus est, verba facienda puto) sed ipsam plane urbem in antiquam faciem et amplitudinem ac symmetriam instauratam magna parte ostendit. Nam et montibus altissimis et fundamentis profundissimis excavatis reque ad scriptorum veterum descriptionem ac rationem revocata, ita Leonem Pont. ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi celitus demissum numen ad æternam urbem in pristinam maiestatem reparandam omnes homines suspiciant. Quare tantum abest, ut cristas erigat ut multo magis se omnium obvium et familiarem ultro reddat, nullius admonitionem aut colloquium refugiens, utpote quo nullus libentius sua commenta in dubium ac disceptationem vocari gaudeat, docerique ac docere vitæ præmium putet. Hic Fabium quasi praceptorem et patrem colit ac fovet, ad hunc omnia refert, huius consilio acquiescit.« Vgl. auch den Brief Michiel's vom 11. April 1520 bei Morelli Notizie p. 210.

S. 314. 5. Auch diefes Breve ift uns in den Briefen Bembo's erhalten. Eine italienifche Ueberfetzung gab Bottari in den Lett. pittor. VI. 25.

S. 315. 18. Vgl. H. Grimm in Zahn's Jahrbüchern IV. S. 66.

S. 320. 3. Einen ähnlichen Character wie die Oxforder Blätter, deren Bedeutung Robinfon hervorgehoben hat, tragen noch mehrere Zeichnungen z. B. im Louvre. (Br. 269. 273).

S. 323. 22. Die Verfe, welche der Gruppe links im Burgbrand zu Grunde liegen, lauten:

Hæc fatus latos umeros subiectaque colla
Veste super fulvique insternor pelle leonis
Succedoque oneri; dextræ se parvus Iulus
Implicuit sequiturque patrem non passibus æquis;
Pone subit coniux.

S. 325. 4. Ueber das Ereignifs, welches der Reinigungseid fchildert, vgl. Gregorovius, Gefch. der Stadt Rom II. p. 482.

S. 326. 35. Goethe gibt den Eindruck der Loggien in folgenden Worten: »Es ift als wenn man den Homer aus einer zum Theil verlofchenen Handfchrift ftudiren follte.

S. 328. 30. Ueber den Antheil Giulio Romano's und Perino's, Vafari X. 88 und 143. Vgl. ferner das Leben Giovanni's da Udine XI. 303. Fra Penni Fattore VIII. 242. (»dilettosi di fare paesi e casamenti«), Pellegrino VIII. 246, Vincenzio da S. Gemignano VIII. 147. Polidoro IX. 16.

S. 335. 23. Der Anfang, leider nur in fehr mäfsig befriedigender Weife, die antiken Studien Raffael's und feiner Schüler nachzuweifen, wurde in einer Differtation C. Pulsky's: Beiträge zu Raphael's Studien der Antike. Leipzig 1877 gemacht. Von den Figurenbildern an den Pfeilern der Loggien kann man fagen, dafs fie fämmtlich entlehnt find und mit wenigen Ausnahmen nach beftimmten, noch jetzt nachweisbaren antiken Muftern gezeichnet wurden.

S. 336. 13. P. Bembo an Bibbiena (lett. pitt. V. 207): *„Or ora avendo scritto io fin qui, m' è sopraggiunto Raffaello credo come indovino, che io di lui scrivessi, e dicemi che io aggiunga questo poco: cioè che gli mandiate le altre istorie che s' hanno a dipingere nella vostra stufetta; cioè la scrittura dell' istorie; perciocche quelle che gli mandaste, saranno fornite depignere questa settimana.*

S. 338. 21. Verwandte Darftellungen aus der Antike befitzen wir z. B. im Museo Capitolino IV. 62; in den Pitture Ercolane I. t. X. Amor mit der Peitfche bewaffnet auf einem Mufchelwagen, der von Schwänen gezogen wird, t. XXXVII. Amor von Delphinen gezogen. Eros, welcher Schmetterlinge feinem Wagen vorgefpannt hat, ift auf einer Sardonyxvafe (Müller-Oefterley II.

(S.338.21.) No. 668) dargeſtellt. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daſs nicht die Meinung ausgeſprochen wird, Raffael hätte gerade dieſe Vorbilder gekannt und benutzt. Es genügt, die Exiſtenz gleichartiger Bilder in der antiken Kunſt überhaupt nachgewieſen zu haben.

S. 338. 33. Gotti II. p. 55: *„È scoperta la volta d'Agostino Ghigi: cosa vituperosa a un gran maestro; peggio che l' ultima stanza di palazzo assai."*

S. 339. 2. Aretino (bei Dolce) rühmt ſich, daſs er es war, welcher Agoſtino Chigi überredete, die Gewölbe in der Farneſina von Raffael ausmalen zu laſſen, doch ſagt er nicht, daſs er auch in Bezug auf den Inhalt der Gemälde die Egeria geſpielt habe.

S. 339. 30. Den ſpeciellen Hinweis auf das Epigramm des Philippos (Anthologia Planudea ed. F. Dübner. No. 215) danke ich Otto Benndorf. Vgl. das Relief im Muſeo Capitolino IV. 30, wo Amoretten mit den Inſignien der verſchiedenen Götter beladen triumphirend auf Wagen fahren, die von Löwen, Greifen, Widdern, Hirſchen gezogen werden.

S. 342. 4. Die Stellen aus Apuleius (Amor et Psyche ed. Otto Jahn), welche Raffael gleichſam illuſtrirte, ſind folgende:

et vocat confestim puerum suum pinnatum illum et satis temerarium — et Psychen coram ostendit. (pag. 3.)

Sic effata foras sese proripit infesta et stomachata biles Venerias. sed eam protinus Ceres et Juno continuantur visamque vultu tumido quaesiere, cur truci supercilio tantam venustatem micantium oculorum coerceret? (p. 40.)

Venus cælum petit; iubet construi currum — de multis quæ circa cubiculum dominæ stabulant procedunt quatuor columbae et iugum gemmeum subeunt. (p. 45.)

tunc se ad Jovis regias arces dirigit — nec rennuit Jovis caerulum supercilium. (p. 46.)

nec Mercurius omisit obsequium; nam per omnium ora populorum passim discurrens sic mandatae praedicationis munus exequebatur. (p. 47.)

acceptam cum gaudio plenam urnulam Psyche Veneri citata rettulit. (p. 55.)

Interea Cupido amore nimio peresus — ad armillum redit alisque pernicibus cæli penetrato vertice magno Jovi supplicat suamque causam probat. tunc Juppiter prehensa Cupidinis buccula manuque ad os suum relata consaviat atque inquit —. (p. 61.)

per Mercurium arripi Psychen et in cælum perduci iussit. (p. 63.)

Das Gericht Jupiters (p. 62: Jubet Mercurium deos omnes ad contionem protinus convocare etc.) hat Raffael mit der Uebergabe des Trankes der Unſterblichkeit (p. 63 prorrecto ambrosiæ poculo — Jupiter überreicht bei Apulejus ſelbſt den Trank, auf dem Deckenbilde bietet denſelben Mercur an) frei und ſelbſtändig verknüpft, dagegen die Hochzeit Amors und Psyches wieder wörtlich Apulejus entlehnt: p. 63: nec mora, cum cæna nuptialis affluens exhibetur. accumbebat summum torum maritus, Psychen gremio suo complexus. sic et cum sua Junone Juppiter ac deinde per ordinem toti dei. tunc poculum nectaris Jovi quidem suus pocillator ille rusticus puer, ceteris vero Liber ministrabat. Vulcanus cænam coquebat. Horæ rosis et ceteris floribus purpurabant omnia, Gratiæ spargebant balsama, Musæ voce canora personabant, Apollo cantavit ad citharam, Venus suavi musicæ suppari gressu formonsa saltavit, scæna sibi sic concinnata, ut Musæ quidem chorum canerent, tibias inflaret Satyrus et Paniscus ad fistulam diceret.«

S. 346. 11. Die Schilderung der Thätigkeit Raffael's in ſeinen letzten zwei Lebensjahren beruht weſentlich auf den Urkunden, die Campori mitgetheilt hat; ſo insbeſondere ſeine Wirkſamkeit als Dombaumeiſter: Pauluzzi ſchreibt an den Herzog 17. Dezember 1519 (Campori p. 28): *„Li uomini di questa excellentia sentono tutti del melancolico. Et tanto più questo vi sente, per essersi posto in questa architettura et fa il Bramante et vorrebbe torre l'arte di mano a Juliano Leno et in questa mane lo trovai che ha disposto sopra dui pilastri ovver scarpa, che fa far il Papa per fortificare questo primo volto a la via de' Svizzeri che di mostrava ruina."*

S. 346. 34. Der Cardinal von Pavia dachte anfangs daran, Michelangelo für die maleriſche Ausſchmückung der Capelle in der Magliana zu gewinnen. Er ſchlug ihm (3. Mai 1510) als Gegenſtand die Taufe Chriſti vor (Daelli Carte Michelangelesche). Die Verwandſchaft der blumenſtreuenden Engel auf dem Bilde Gottvaters mit dem Horen in der Farneſina und mit dem Engel in der groſsen h. Familie geſtatten eine genaue Zeitbeſtimmung dieſes Werkes. Bei dem Martyrium der h. Caecilia oder Felicitas ſcheint eine Schülerhand auch am Entwurfe thätig geweſen zu ſein. Aelter, als die Fresken der Magliana, ſind die Moſaiken in der Kuppel der Chigikapelle in Sta. Maria del popolo, obſchon der Abſchluſs der Arbeiten daſelbſt ſich noch viel längere Zeit bis nach Raffael's Tod hinauszog. Die abgekürzte Inſchrift des Moſaiciſten: Luigi oder Aloyſio

(S.346.34.) da Pace aus Venedig und das Datum 1516 belehren uns über den Urfprung des Werkes. Um das mittlere Kreisbild, welches den Weltfchöpfer in Halbfigur von Engeln umgeben fchildert, gruppiren fich in acht Feldern durch ornamentale Streifen getrennt fieben Planetenbilder und ein auf den Globus fich ftützender Genius. Jeder Planet wird durch eine antike Gottheit: Diana, Luna, Mercur, Venus, Apoll, Mars, Jupiter und Saturn vertreten. Sie find in entfprechender Bewegung als Halbfiguren gefchildert und ftets von einem Segmente des Thierkreifes umgeben, auf welchem ein Engel, der nach oben zum Schöpfer weifst, oder in Anbetung verharrt, ruht. Diefe Verbindung der Götter und Engel erinnert an die Darftellung der Propheten und Sibyllen Michelangelo's, denen gleichfalls ftets ein begleitender Genius zur Seite geftellt wird. Doch ift bei Raffael die innere Beziehung eine andere, durchaus felbftändige, wie denn überhaupt die Compofition der Kuppelbilder Raffael auf der vollen Höhe feiner Entwickelung zeigt. Zu Gottvater und zum Engel Jupiters haben fich Handzeichnungen in Oxford, zum Mars eine Röthelzeichnung in Lille (Br. 85) erhalten.

S. 347. 9. Ueber den Ankauf von Antiken durch Raffael berichtet Coftabili 30. März 1517 bei Campori p. 6.

S. 347. 12. Raffael's Vorfchlag eines befferen Heizapparates erwähnt Campori p. 24.

S. 347. 19. Die Contracte mit den Nonnen von Monteluce hat Paffavant (II. 311) nach Pungileoni abgedruckt. Vgl. Giornale di erudizione artistica III. p. 176. Die Krönung Mariae befindet fich in der Vaticanifchen Galerie.

S. 347. 25. Ueber die Beziehungen Raffael's zur Markgräfin Ifabella von Mantua berichtet Campori in der Gazette des beaux arts II. per. t. VI. p. 359.

S. 347. 39. Die Verhandlungen mit dem Herzog von Ferrara gibt uns vollftändig Campori in feinen Notizie inedite.

S. 349. 6. Die Heimfuchung, von der Holztafel auf Leinwand übertragen, ftark reftaurirt und mit der Infchrift Raphael Urbinas f. Marinus Branconius f. f. verfehen, befand fich bis zum J. 1655 in der K. S. Silvefter in Aquila.

S. 349. 8. Johannes der Täufer, gleich urfprünglich auf Leinwand gemalt, bereits zu Vafari's Zeiten (XII. 48) in andere Hände (Franc. Benintendi) übergegangen, im Jahre 1589 im Befitze der Medici, ift in der Tribuna aufgeftellt. Die Darftellung des Johannes weicht von der typifchen Auffaffung wefentlich ab. Wir fehen einen nackten Knaben (nur ein Pantherfell ift um den rechten Arm und den linken Oberfchenkel leicht gewunden), vor einem Felfen fitzen, von deffen dunklem Geftein fich die warme, leuchtende Farbe des Körpers wirkungsvoll abhebt. Mit dem einen herabhängenden Arme hält er eine Rolle, mit dem anderen emporgehobenen weifst er auf das Rohrkreuz, das ihm zur Seite aufgepflanzt ift. Eine verdorbene Zeichnung in Röthel befitzt die Uffizienfammlung (Br. 489). Im Louvre befindet fich gleichfalls unter Raffael's Namen ein Johannes der Täufer, vor einem Felfen mit weit gefpreizten Beinen fitzend, mit der erhobenen Rechten auf ein Kreuz vor fich weifend, während der Blick zurückgewendet ift. Das an fich unbedeutende Werk verdient nur defshalb Aufmerkfamkeit, weil der Johannes auf der Madonna Impannata (im Gegenfinne) im Wefentlichen wiederkehrt.

S. 349. 19. Die Entftehungsgefchichte des Porträts der Johanna von Arragonien hat Campori p. 14 zuerft aus dem Briefwechfel zwifchen dem Herzog von Ferrara und feinem Gefchäftsträger in Rom enthüllt.

S. 350. 1. Ueber die für den König und die Königin von Frankreich gemalten Bilder, die näheren Umftände, unter welchen fie beftellt und vollendet wurden, geben die von Campori mitgetheilten Briefe der Agenten des Herzogs von Ferrara (p. 9 ff.) die befte Auskunft. Vgl. Gaye Carteggio II. No. XC. und XCI. 25. Marzo 1518: *Alla Exa. del Duca* (fchreibt G. Gheri an Bald. Turini) *adviserò quello advisate della diligenzia che vi à Raffaello da Urbino in lavorare quelle figure, che ha ordine da S. Exa.*" Derfelbe an Lorenzo de' Medici (3. Juni 1518). *Le picture che ha facto Raffaello sono a firenze; domattina si partiranno li mulatieri che le portano. Raffaello ha mandato con quelle un suo garzone.*"

S. 350. 23. Ueber die h. Margaretha (im Louvre) fehlen alle urkundlichen Nachrichten. Nur die Thatfache fteht feft, dafs diefes Bild nicht gleichzeitig mit dem h. Michael und der grofsen h. Familie beftellt wurde. Nach Vafari (X. 88) wurde das Bild der h. Margarethe »quasi interamente da Giulio (Romano) col disegno di Raffaelo« gemalt. Auf Vafari's Notiz, daffelbe wäre mit der h. Familie und dem Porträt der Johanna von Arragonien für den König von Frankreich beftimmt gewefen, kann man kein Gewicht legen, da er offenbar die Margaretha mit dem Michael verwechfelt. Der Zuftand des Louvrebildes ift fo gründlich verdorben und die Malerei fo voll-

(S 350. 23.) ftändig erneuert, dafs über den Stil und darauf hin über feine Herkunft kein ficheres Urthei abgegeben werden kann. Ein zweites Bild der h. Margaretha fah der Anonymus Morelli (p. 72) 1528 im Haufe des Zunantonio Venier in Venedig. Diefer hatte es von einem Benedictinerabte erhalten, für den es Raffael gemalt. Wahrfcheinlich ift diefes Bild identifch mit dem im Wiener Belvedere bewahrten und ebenfalls identifch mit dem von Vafari erwähnten. Wenigftens trägt es ganz deutlich den Character Giulio Romano's.

S. 350. 25. Zur grofsen h. Familie haben fich zahlreiche Röthelzeichnungen (vielfach nur Schülerarbeiten): im Louvre (Br. 258) Florenz (Br. 486 und 487) erhalten. Auffallend erfcheint es, dafs in der Sammlung der Academie von Venedig bereits der blumenftreuende Engel (Br. 118) noch im umbrifchen Stile gehalten und wenn von Raffael, dann in feine Jugendzeit fallend vorkommt.

S. 351. 21. Ueber die Identität der »Perle« mit der Geburt Chrifti, welche Raffael für den Grafen von Canoffa gemalt, f. Reumont in Zahn's Jahrbuch f. K. II. p. 250 und Campori in der Gazette des beaux arts, II. per. t. VI. p. 360. Unter den Handzeichnungen für die Perle ift der Kopf der h. Elifabeth (in Röthel) in Oxford befonders hervorzuheben.

S. 353. 4. Der Brief Leonardo's bei Gotti II. 56. Die Anfpielung auf den Oberften der Synagoge geht auf den Evangeliften Lucas 8. 41 zurück.

S. 355. 31. Den Brief Sebaftiano's hat Gotti I. 138 abgedruckt.

S. 355. 38. Die Erzählung von K. Conftantins Mifelfucht durchläuft alle Legendenfchreiber des Mittelalters von Anaftafius Bibliothecarius bis auf Enenkel.

S. 356. 18. Das Vorbild für die Anfprache Conftantins ift auf der Trajansfäule (Fröhner pl. 60, 69, 106) zu fuchen.

S. 357. 32. Die Mufter für die einzelnen Gruppen der Conftantinfchlacht bieten Reliefs der Trajansfäule (Fröhner pl. 55, 61, 91, 174) und Reliefs vom Conftantinbogen (Perrier, Icones, Rom 1695, pl. 24, 25.)

S. 357. 37. Ueber die in Oel gemalte Figur berichtet Sebaftiano an Michelangelo bei Gotti I. 137.

S. 358. 29. Die Studien zur Auferftehung hat Robinfon (Critical account p. 275) kritifch gefichtet. Vgl. Ruland, Windforcatalog p. 40.

S. 360. 25. Die Briefe Leonardo's und Sebaftiano's über die Transfiguration bei Gotti I. 126 u. 127, II. 56. Daran fchliefst fich der Brief des Domenico da Terranuova (Menighella) an Michelangelo, bei Pini Scrittura No. 128, aus welchem hervorgeht, dafs Raffael die Abficht hatte, fein Bild erft in Frankreich (durch einen Schüler?) vollenden zu laffen.

S. 360. 31. Die wichtigften Handzeichnungen für die Transfiguration befinden fich in Chatsworth, British Mufeum (Br. ohne Nr. photogr.) Oxford, Mailand (Br. 128), Albertina (Br. 139, 140), Louvre (Br. 254). Die vollftändige Lifte bei Ruland p. 27).

S. 364. 3. Ueber den Tod Raffael's berichtete Pauluzzi am 7. April an den Herzog von Ferrara (Campori p. 30): *Raphael da Urbino ora si è sepulto a la Rotanda et è morto di una febre continua et acuta, che gia octo giorni l'assalto e per esser stà omo de' singular virtù, ne duole a qualunque di esso avea cognitione: et per mia fè che è sta gran perdita.*" Den Bericht Pandulfo Pico's an die Markgräfin von Mantua vom 15. April 1520 hat Campori in der Gazette d. b. a., II. per. t. VI. p. 364 mitgetheilt. Er fchreibt, dafs Raffael in der Nacht des Charfreitags geftorben fei, fchildert den Schmerz des Hofes, da von ihm noch viel gröfsere Dinge erwartet wurden, erzählt, dafs man von nichts anderem fpreche, als von feinem Tode, und dafs Raffael für fein Begräbnifs 1000 Ducaten angefetzt und jedem feiner Diener 300 Ducaten vermacht habe. Einen dritten Bericht vom 11. April 1520, den Brief des Ser Marco Antonio Michiel de Ser Vettor an Antonio di Marfilio in Venedig gerichtet, hat Morelli (Notizia d'opere scritta da un Anonymo) p. 210 publicirt: Die Hauptftellen darin find: Il venerdi Santo di notte venendo il Sabbato a hore 3 morse il gentilissimo et excellentissimo pictore Raphaelo da Urbino con universal dolore de tutti maximamente delli docti. Diefes erklärt er durch den Hinweis auf die gelehrte Thätigkeit Raffaels: für die Gelehrten »stendeva in un libro, siccome Ptolomeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui de Roma, mostrando si chiaramente le proportioni forme et ornamenti loro che haverlo veduto haria iscusato ad ognunno haver veduta Roma antiqua et già havea fornita la prima regione: nè mostrava solamente le piante delli edificii et il sito, il che con grandissima fatica et industria delle ruine s' avia raccolto; ma ancora le faccia con li ornamenti, quanto da Vitruvio et dalla ragione della Architecttura et dalle istorie antiche, ove le ruine non le retenevano, havea appreso, expressissimamente designava. — Il Pontefice istesso ne ha havuto ismisurato dolore et nelli XV. giorni, che è

(S. 364. 3.) stato infermo, ha mandato a visitarlo et confortarlo ben 6. fiate. Penſate che debbiano havere fatto gli altri. Michiel gibt den Nachlaſs auf 16000 Ducaten an, darunter 5000 in Baarem. »La casa, che già fu de Bramante, che egli compro per ducati 3000, ha lassata al Cardinal de S. Maria in Portico. Et è stato sepolto alla Rotonda, ove fu portato honoratamente.

S. 364. 8. Den ominöſen Einſturz der Mauern im Vatican erwähnen Pico und Michiel, auch Antonio Tebaldeo in dem ſchönen an Caſtiglione, auf Raffaels Tod gerichteten Sonette, welches Campori (Gaz. d. b. a.) publicirt hat:

Non senza segni dal vel fral si sciolse
Che il gran palazzo per sua man si adorno,
Che par non ha, s'aperse, e cader volse.

XII.

S. 366. 3. Die Auflöſung des Contractes mit Francesco Pellicia, der am 1. November 1516 vier Blöcke für Statuen zugeſagt hatte, ſ. bei Milaneſi p. 652.

S. 366. 16. Den Vertrag mit Leonardo theilt Milaneſi p. 660 mit, ebenſo die weiteren Verträge mit Steinmetzen von Carrara auf Lieferung von Marmorblöcken. p. 661—665.

S. 366. 32. Der Brief Sanſovino's vom 16. Februar 1517 iſt bei Pini Scrittura No. 180 facſimilirt.

S. 366. 36. »una cosa da fanciulli.« Brief Michelangelo's an Domenico Buoninsegni. Milaneſi No. CCCXLVI.

S. 366. 40. Der Brief Sanſovino's vom 30. Juni 1517 ſteht bei Gotti I. 136.

S. 367. 1. Milaneſi No. CCCXLVIII.

S. 367. 19. Ueber die Verhandlungen im Herbſt und Winter 1517 bringen die Ricordi zwei Relazionen, die aber in allen weſentlichen Punkten übereinſtimmen. Milaneſi p. 565 und 567.

S. 367. 43. Der Vertrag vom 19. Januar 1518, bei Milaneſi p. 671.

S. 369. 25. Ueber den Streit mit den Carrareſen handeln die Briefe an ſeinen Bruder Buonarroto, Milaneſi No. CXIV., an Pietro Urbano, Milaneſi CCCXLIX. und an Domenico Buoninſegni, Milaneſi No. CCCL.

S. 369. 34. Der Vertrag vom 15. März 1518 (nicht Mai, wie im Text ſteht), iſt bei Milaneſi p. 673 abgedruckt.

S. 369. 41. Die Klagen über die Werkleute von Pietraſanta behandeln die Briefe an ſeinen Bruder, Milaneſi No. CXVI, CXIX und an Berto di Filicaia, Milaneſi No. CCCLVI.

S. 370. 25. Der Vertrag mit der Wollweberzunft bei Milaneſi p. 679.

S. 371. 3. Die näheren Umſtände über den Bruch der Säule, erzählt Michelangelo in einem Briefe an Pietro Urbano bei Milaneſi No. CCCLXIV.

S. 371. 6. Einen reſumirenden Bericht über die Arbeiten an der Faſſade von S. Lorenzo und über die dabei erlittenen Kränkungen und das ihm angefügte Unrecht gab Michelangelo in einem ausführlichen, wahrſcheinlich an Domenico Buoninſegni gerichteten Briefe. Milaneſi No. CCCLXXIV.

S. 371. 32. Der Ricordo vom 10. März 1520 (nicht 1518) bei Milaneſi p. 581.

S. 372. 8. Sebaſtian del Piombo an Michelangelo: »Credo che avete saputo, come quel povero de Raffaelo de Urbino è morto, di che credo vi abbi despiaciuto assai, e Dio le pardoni.« Pini Scrittura No. 143.

S. 372. 19. Der Brief Michelangelo's an den Card. Bibbiena bei Milaneſi No. CCCLXXIII.

S. 372. 36. Der Brief Sebaſtiano's, welcher über ſeine Unterredung mit dem Papſte berichtet, iſt bei Gaye II. p. 487 abgedruckt, aber hier wie auch ſonſt noch mit dem falſchen Datum 1512 verſehen. Der Beweis, daſs er in das Jahr 1520 geſetzt werden müſſe, wurde in meiner Schrift: Michelangelo in Rom S. 46 geliefert.

S. 372. 45. Den Brief Sebaſtiano's vom 27. October 1520 hat Gotti I. 138 publicirt.

S. 373. 13. Das Sonett bei Giuſti No. 4. Die Einladung nach Adrianopel zu kommen, ſeines Landsmannes Tommaſo di Dolfo (1. April 1519) bei Gotti I. 144.

S. 373. 35. Die Documente, welche ſich auf die Chriſtusſtatue beziehen, ſind folgende: Der Vertrag vom 15. Juni 1514 bei Milaneſi p. 641; Brief an Lionardo Sellajo vom 21. Dezember 1518, mit der Nachricht, daſs der Block noch in Piſa liege, bei Milaneſi No. CCCLIX; die Briefe Sebaſtiano's aus Rom 1521 über die ſchlechte Arbeit Urbano's bei Gotti I. p. 141; der Brief Frizzi's vom 11. Sept. 1521, daſs er die Herſtellung der Statue unternimmt bei Pini Scrittura

(S.373.35.) No. 103, der Ricordo Michelangelo's über die an Frizzi geleiftete Zahlung bei Milanefi p. 583 und der Dankbrief Vari's bei Gotti I. 143.

S. 374. 1. Aldroandi fah die Statue 1550 und befchreibt fie in folgender Weife p. 245: »Dentro la chiesa di Sta. Maria della Minerva: Presso l'altar maggiore si vede un Chrifto ignudo con la croce in mano, opera di Michel Angelo fatta ad instantia di M. Metello Varo di Porcari. Aldroandi theilt dann die Infchrift mit, METELLVS VARVS ET PAVL. CASTELLANVS ROMANI, MARTIAE PORTIAE TESTAMENTO HOC ALTARE EREXERVNT CVM TERTIA PARTE IMPENSARVM ET DOTIS QVAM METELLVS DE SVA SVPPLENS, DEO OPT. MAX. DICAVIT.

Er fährt dann p. 247 fort: In casa del detto Metello Varo Porcari — in una corticella overo orticello vedesi un Christo ignudo con la croce al lato destro non fornito per rispetto d'una vena che si scoperse nel marmo della faccia, opera di Michel Angelo et la dono a M. Metello et l'altro simile a questo, che ora è nella Minerva; lo fece far a sua spese M. Metello al detto Michel Angelo.

S. 375. 43. Die Bitte Königs Franz' I. wurde durch Gabriello Paccali (30. Januar 1519) vermittelt. Gotti II. p. 58. Auch die Aufforderung der Bauvorfteher von S. Petronio (2. Juli 1522) theilt Gotti II. p. 60 mit; die Briefe Angiolini's und Grimani's (1523) find dafelbft ebenfalls p. 61 abgedruckt; die Antwort Michelangelo's an Angiolini bei Milanefi No. CCCLXXVIII.

S. 376. 11. Die Bittfchrift der Florentiner, die Gebeine Dante's nach Florenz übertragen zu laffen, bei Gotti II. p. 82.

XIII.

S. 377. 30. Milanefi No. CCCLXXI. »io parlo circa casi delle sepulture.«

S. 378. 6. Der Brief des Cardinals Medici vom 28. November 1520 bei Gotti I. 150.

S. 378. 18. Die Contracte der Steinmetzen bei Milanefi p. 694 und 696.

S. 378. 26. Die Verhandlungen mit dem Cardinal erzählte Michelangelo in einem Briefe an Fattucci 1523 bei Milanefi No. CCCLXXIX.

S. 379. 37. una stufa ignudi. Vafari X. 8. im Leben Antonio's da Sangallo.

S. 380. 13. »Ricordo come oggi questo di dodici di gennaio mille cinquecento ventitrè comincio Bastiano legnaiuolo a lavorar meco in su modegli delle sepulture di San Lorenzo.« Milanefi p. 583. Ebendort p. 587 zum 12. März 1524. *„E detto di detti a Bastiano legnaiuolo lire sei per quattro giornate, che fu l' ultimo di che fu finito uno de' modegli delle dua sepulture della sagrestia.“*

S. 380. 45 Der Brief Andrea Sanfovino's vom 1. Januar 1524 bei Pini Scrittura No. 111.

S. 381. 3. Der Proteft Michelangelo's gegen die Genoffenfchaft anderer Künftler in dem Briefe an Papft Clemens VII. ift bei Milanefi No. CCCLXXXI. abgedruckt.

S. 381. 12. Milanefi No. CCCLXXXV.

S. 381. 15. Die Kritik des Papftes über den Plan der Bibliothek aus einem Briefe Fattucci's, 3. April 1524 mitgetheilt bei Gotti I. 166.

S. 381. 34. Milanefi No. CCCXCIX.

S. 282. 7. Ueber den Plan, das Maufoleum zu erweitern, berichtete Fattucci an Michelangelo am 23. Mai 1524 bei Gotti I. 158.

S. 384. 8. Milanefi No. CD. Die Antwort Salviati's bei Gotti I. 173.

S. 384. 12. Milanefi No. CDI.

S. 385. 21. Milanefi No. CXXII. Brief an feinen Bruder Buonarroto.

S. 385. 27. Milanefi No. CDV.

S. 385. 32. Ricordo vom 29. April 1527 bei Milanefi p. 598.

S. 387. 7. Die Ueberweifung des Riefenblockes an Michelangelo durch Rathsbefchlufs bei Milanefi p. 700. Vgl. Gaye II. p. 465 und Robinfon (Oxfort catal.) p. 56.

S. 387. 31. Die Zerftörung einer Marmorftatue durch Bandinelli erzählt Vafari X. 322.

S. 387. 35. Vafari im Leben Pierino's da Vinci X. 289.

S. 388. 29. Das Patent, welches Michelangelo zum governatore der Befeftigungen ernennt, ift bei Milanefi p. 701 abgedruckt. Vgl. in der Jubiläumsfchrift: Michelangelo Buonarroti. Ricordo al popolo italiano. Firenze 1875 die Abhandlung: Michelangelo e le fortificazioni di Firenze.

S. 388. 43. Die Vollmacht Michelangelo's hat Gaye II. No. CXLIV. p. 197 publicirt. Ebendort find die Briefe Giugni's über den Aufenthalt Michelangelo's in Ferrara nachzulefen. Ueber Michelangelo's Thätigkeit in Pifa f. Gaye No. CXLI.

S. 389. 15. Milanefi p. 601.

S. 389. 30. Gaye II. No. CLIII.

S. 390. 17. Der Brief an Palla ift von Milanefi No. CDVI. publicirt worden. Ueber Palla's Perfönlichkeit und Schickfal f. Varchi Storia fiorentina. p. 447.

S. 390. 42. Der Brief Bufini's in: Lettere a B. Varchi. Firenze Lemonnier 1861. p. 103. Vgl. Varchi (ed. Colon. 1721) p. 293.

S. 393. 12. Nach der Revue d' Anjou t. I. mitgetheilt in der Gaz. d. beaux arts, II. per. t. XIII. p. 275.

S. 393. 37. »Robe riposte quando fuggi a Venezia« in den Ricordi bei Milanefi p. 602.

S. 393. 41. Giugni's Briefe find bei Gaye II. No. CLVII—CLIX. abgedruckt.

S. 394. 12. Palla's Mahnbriefe hat Gotti I. 195 und II. 72 publicirt.

S. 394. 23. Seine Geldverlufte während der Belagerung beklagt Michelangelo in einem Briefe an Sebaft. del Piombo 1531 bei Milanefi CDVII.

S. 394. 38. Gaye II. No. p. 210. „*Hier mattina cosi il di* 31. *Ottobre continuarono il trarre insino al sera al detto Campanile (di S. Miniato) e benchè gli dessino molti colpi, non feciono profitto alcuno.*" — 9. Novembre: *Non traggono più al campanile, perchè si sono adveduti che lopera era vana.*

S. 394. 42. „An. 1530. 22. Febr. *(Operarii) deliberaverunt eorum auctoritate, quod Michelangelus de Buonarrotis civis florentinus et architectus, una cum duobus sociis possit ire in Cupola ad eius libitum, impune et pro una vice tantum.*" C. Guafti, La Cupola di S. M. d. F. 1857. p. 130.

S. 396. 3. Vafari (ed. Torrentino p. 980): *Baccio Valori fu mezzano, in fargli far la pace col Papa et con la Casa de' Medici, la quale era da lui stata molto ingiuriata. Et per la virtù sua merito che gli fosse perdonato; atteso ch' egli era molto volto a cose brutte et contra di loro aueua promesso fare disegni et statue ingiuriose, in vituperio di chi gli aueua dato il primo alimento nella sua pouertà.*"

S. 396. 18. Gaye II. No. CLXIII.

S. 396. 41. Die Leda mit dem Schwane. Aufser Vafari's Erzählung (XII. 213) find als Quellen benutzt worden: der Brief des Herzogs von Ferrara (29. October 1530) im Archiv Buonarroti, in welchem diefer feine Freude über die Vollendung der Leda ausfpricht, wie das Bild transportirt werden foll anfragt und Michelangelo die Beftimmung des Preifes überläfst; der Brief Mini's aus Lyon v. 23. Dezember 1531 und der Brief Rufticis's aus Paris 20. Febr. 1532, beide in Pini's Scrittura No. 117 und 154 facfimilirt und die Briefe Tedaldi's bei Gotti I. 201. Ueber die weiteren Schickfale des Bildes in Frankreich f. Gazette des beaux arts, II. per. t. XIII. p. 156. Den Carton in der Londoner Academie (Burlingtonhoufe) fprechen fowohl Paffavant (Kunftreife p. 32) wie Waagen (K. u. K. in England II. 154) Michelangelo ab, dagegen glaubt Reifet (Gaz. d. b. a. II. per. t. XV. p. 246) in den Magazinräumen der Londoner Nationalgalerie das Originalgemälde Michelangelo's, eine Temperamalerei, 1838 vom Herzog von Northumberland der Nationalgalerie gefchenkt, entdeckt zu haben. Es ift arg befchädigt, die Farbe zur Hälfte herabgefallen, aber auch in diefem Zuftande noch von mächtiger Wirkung. Leda nach links gewendet ruht halbliegend auf der Erde, den Rücken an rothe Kiffen gelehnt. Der mit einem Diadem gefchmückte Kopf neigt fich dem Schwane zu. Die Augen find beinahe gefchloffen, das Haar blond. Mit den beiden angezogenen Schenkeln prefst fie fanft den Körper des Schwans, der ftark die Flügel bewegt. Die rechte Hand liegt auf dem linken Beine auf, der rechte Arm ift zurückgebogen. So lautet Reifet's Befchreibung.

S. 398. 15. Die Denkfchrift an Fattucci ift bei Milanefi No. CCCLXXXIII. abgedruckt.

S. 398. 21. Der Brief an Spina ift bei Milanefi No. CCCXCIV. abgedruckt.

S. 398. 32. Der Brief v. 4. Sept. 1525 f. Milanefi No. CCCXCVIII.

S. 399. 2. Die Briefe Sebaftiano's vom Jahre 1531, die fich auf das Juliusdenkmal beziehen, hat Gotti I. 214 ff. publicirt.

S. 399. 35. Mini's Brief an Valori bei Gaye II. No. CLXVIII. p. 228.

S. 400. 4. Das päpftliche Breve in Lett. pitt. VI. p. 54.

S. 400. 20. Den Wortlaut des Vertrages gibt Milanefi p. 702. Die Verhandlungen mit dem Herzog von Urbino, welche dem Abfchlufs des Vertrages vorangingen, bei Vafari XII. p. 378. (Prospetto cronologico).

S. 401. 35. Ricordo bei Milanefi p. 604.

S. 401. 42. Diefe Zeitbeftimmung beruht auf Michelangelo's Angabe in einem Briefe an Vafari aus dem Jahre 1557 bei Milanefi No. CDLXXXII. Milanefi p. 545 meint, dafs die definitive Ueberfiedlung nach Rom erft im Dezember 1534 ftattfand.

S. 402. 15. Vafari erzählt feine Bemühungen, 1537 die Arbeiten an den Grabdenkmälern fortfetzen zu laffen in der Biographie Tribolo's X. 255. Ueber die fpäteren Verhandlungen f. Gaye III. No. LXXXII, LXXXVIII, LXXXIX und XCIII., ferner Lett. pitt. III. p. 78.

S. 405. 4. Milanefi p. 696.

S. 405. 42. Ueber die Weife, wie Michelangelo den Marmor behandelte, berichtet Blaife de Vigenère im Commentar zu den »Images de Philostrate« Paris 1629. p. 853, wie er felbft gefehen habe, dafs Michelangelo noch als fechzigjähriger Greis von dem Blocke in einer Viertelftunde mehr Stücke losgehauen, als 3 jugendkräftige Steinmetzen in der Zeit von 3 bis 4 Stunden im Stande gewefen wären. Er fchlug mit folcher Gewalt darauf los, dafs man fürchten mufste, der ganze Block ginge zu Grunde. Die Stelle ift bei Vafari XII. p. 176 Anmerkung reproducirt.

S. 406. 32. Michelangelo's Epigramm lautet:

Caro m' è 'l sonno, e più l' esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura:
Non veder, non sentir m' è gran ventura;
Però non mi destar, deh! parla basso.

S. 409. 45. Die Unterbrechung der Arbeiten 1527 berichtet Vafari im Leben Montorfoli's XII. 21.

S. 411. 7. Die Erklärung Michelangelo's des Grabmales Giuliano's wurde von G. Dupré in der Jubiläumsfchrift: M. A. Buonarroti, Ricordo al popolo italiano p. 73, publicirt. Sie lautet:

„El Cielo" *„e la Terra"*

„El di e la nocte parlano e dicono: noi abbiamo col nostro veloce corso condocto alla morte el duca Giuliano: è ben giusto ch' e' ne facci vendecta, come fa: e la vendecta é questa: che avendo noi morto lui, lui cosi morto à tolta la luce a noi, e cogli occhi chiusi à serrato e' nostri, che non risplendono più sopra la terra. Che àrebbe di noi dunche fatto mentre vivea?"

S. 415. 20. Die kleinen Originalmodelle in Thon zur Nacht, zum Tage und zur Aurora befitzt Prof. Hähnel in Dresden. Auch zur Madonna in der Sacriftei foll das Modell im Privatbefitze in Berlin vorhanden fein.

XIV.

S. 419. 15. Die Scene mit dem Papfte erzählen Condivi c. L. und Vafari XII. 216

S. 420. 19. Die Quittung Perino's hat A. Roffi im Giornale di erudiz. artist. VI. p. 208 publicirt.

S. 320. 22. Das päpftliche Breve bei Milanefi p. 708.

S. 421. 42. Ueber Aretino's Beziehungen zu Michelangelo handeln: Lett. pitt. III. p. 86. Milanefi No. CDXXI. Lett. pitt. III. p. 113, 132, 152 und Gaye II. No. CCXXXV. p. 332.

S. 424. 5. Rime e lettere di Vittoria Colonna Florenz. Barbera 1860. p. 444.

S. 432. 25. Milanefi No. CDXLV. und No. CDLIII. Studien zur Bekehrung Pauli befitzen das Britifh-Mufeum und die Oxforder Sammlung. Der ältefte Kupferftich nach der Bekehrung Pauli ift von Beatrizet B. 33; die Kreuzigung Petri hat J. B. de Cavalleriis geftochen.

S. 434. 11. Ricordo bei Milanefi p. 604.

S. 434. 15. Den Brief des Herzogs von Urbino v. 7. Sept. 1533 hat Gotti I. 264 publicirt.

S. 434. 23. Gaye II. No. CCXIV. p. 289.

S. 434. 29. Die Contracte mit Raffaelo da Montelupo u. a. bei Milanefi 709 ff.

S. 434. 36. Milanefi No. CDXXXIII.

S. 435. 29. Der Vertrag bei Milanefi p. 715. Vgl. Vafari XII. 390. Prospetto cronologico.

S. 435. 39. Die Uebernahme der Arbeit an zwei Statuen durch Michelangelo geht aus feinem Briefe an Salveftro da Montauto 3. Febr. 1545, Milanefi No. CDXIV. hervor.

S. 438. 41. Die befte Anficht des ganzen Denkmales gibt eine in den letzten Jahren aufgenommene Photographie Braun's.

XV.

S. 440. 2. Guafti, Sonette No. 32 und Madrig. No. 25.

S. 448. 10. Wilhelm Lang in den Transalpinifchen Studien 1875. I. S. 173. Vgl. K. Witte, Zu Michelangelo Buonarroti's Gedichten in Böhmers Romanifchen Studien Heft I. Halle 1871. Die Ueberfetzungsproben find theils Witte, theils S. Hafenclever in der Jubiläumsausgabe der Gedichte, A. Dürr, Leipzig 1875 entlehnt. Ueber die muficalifche Compofition einzelner Gedichte berichtet Leto Puliti bei Gotti II. p. 97 und publicirt drei Compofitionen.

S. 441. 25. »Non ha l'ottimo artista alcuno concetto.« Guafti Son. No. 15.

S. 441. 27. »Da che concetto ha l'arte intera e diva.« Guafti Son. No. 14.

S. 442. 4. »Si come per levar, donna si pone.« Guafti Madr. No. 12.

S. 442. 5. Non pur d'argento o d'oro. Guafti Madr. No. 14.

S. 442. 20. »O nott', o dolce tempo benchè nero. Guafti Son. No. 44.

S. 443. 15. Die Dialoge Donato Gianotti's (in die Ausgabe feiner Werke, Florenz, Lemonnier 1850 nicht aufgenommen) find mir nur aus Gotti's und Lang's Auszügen bekannt.

S. 443. 27. »Per molti, donna, anzi per mille amanti.« Guafti Madr. No. 1.

S. 443. 28. An die Piftojer. Guafti Son. No. 6.

S. 445. 34. Die Briefe an Tom. Cavalieri find bei Milanefi No. CDXI. und CDXVI. abgedruckt.

S. 446. 7. Die zwei Sonette an T. Cavalieri bei Guafti Son. No. 30 und 31. Die letzte Strophe in No. 31 lautet:

Se vint' e pres' i' debb' esser beato,
Maraviglia non è se, nud' e solo
Resto prigion d' un' Cavalier armato.

Offenbar fteckt in dem »Cavalier armato« eine Anfpielung auf den Namen feines jungen Freundes.

S. 446. 19. Diefe Zeichnungen laffen fich zum Theile noch jetzt nachweifen, fo z. B. der Phaeton mit der eigenhändigen Zufchrift an Tommafo de' Cavalieri, 1874 in der Sammlung Galichon in Paris befindlich (eine Variante in Windfor), das Bacchanal der Kinder, in der Oxfordfammlung; ebendort (nicht Original) der Ganymed. Alle Zeichnungen find noch zu Lebzeiten Michelangelo's in Kupfer geftochen worden. Auch die Gemälde, welche nach Michelangelo's Zeichnungen gemalt wurden, werden in verfchiedenen Galerien angeführt. Die wichtigften find: Venus von Amor geküfst von Pontormo in der Uffizi; Chriftus und Magdalena von demfelben (verfchollen); die Auferftehung Chrifti von Marcello Venufti (im 17. Jahrh. in Forli), die Handzeichnung Michelangelo's im Louvre (Br. 51); Chriftus auf dem Oelberge von Marcello Venufti in der Münchner Pinakothek; die Verkündigung von demfelben, in der Sacriftei des Laterans; die drei Parzen von Roffo in der Pittigalerie; die Geifselung Chrifti von Sebaftian del Piombo in S. Pietro in Montorio u. f. w. Es ift nicht leicht, ftets mit Sicherheit zu entfcheiden, was auf unmittelbarer Grundlage einer Zeichnung Michelangelo's, was auf dem Wege der Nachahmung feines Stiles, ohne dafs er felbft mitwirkte, entftanden ift.

S. 447. 5. Der Brief Angiolini's vom 2. Aug. ift bei Gotti I. 233, jener vom 18. Oct. ebendort p. 234 abgedruckt.

S. 447. 21. Die Antwort Cavalieri's auf Michelangelo's Brief vom Juli 1513 hat Pini (Scrittura No. 167) facfimilirt herausgegeben.

S. 448. 19. Die Briefe Vittoria Colonna's an Michelangelo hat Campori: Lettere artistiche inedite. Modena 1866. p. 13 ff. herausgegeben. Die Briefe Michelangelo's f. Milanefi No. CDLIV. und CDLV.

S. 449. 38. Milanefi (Michelangelo an Lionardo) No. CCXXVII.

S. 449. 43. Milanefi No. CXCIII.

S. 450. 14. Gaye II. (Appendice) p. 500: „*Nel medesimo mese* (März 1549) *si scoperse in Sto Spirito una Pietà la quale la mandò un fiorentino a detta chiesa, et si diceva che lorigine veniva dallo inventor delle porcherie, salvandogli larte ma non devotione, Michelangelo Buonarroto. Che tutti i moderni pittori e scultori per imitare simili caprici luterani, altro oggi per le sante chiese non si dipigne o scarpella altro che figure da sotterrar la fede et la devotione.*"

S. 450. 23. »Scarco d' una importuna e grave salma.« Guafti Son. 73.

S. 450. 27. »Ben sarian dolci le preghiere mie.« Guafti Son. 89.

S. 450. 29. »Mentre m'attrista e duol parte m' è caro.« Guafti Son. 77.

S. 450. 30. »Forte perchè d' altrui pietà mi vegna.« Guafti Son. 71.

S. 451. 25. *„Jo ho avuta la vostra e visto il cruxifixo il quale incrocefisse nella memoria mia quante altre pitture viddi mai. Non si può vedere più ben fatta più viva e più finita imagine. — Jo lo ben visto al lume e col vetro e col specchio e non viddi mai la più finita cosa.* Campori Lett. No. XV.

S. 454. 34. Die Grablegung ftammt aus der Sammlung des Cardinal Fefch in Rom, fie wurde 1845 an Mr. Rob. Macpherfon, von diefem 1868 an die Nationalgalerie verkauft.

S. 454. 23. Robinfon, A critical account p. 80.

S. 456. 28. Sonett an Vafari: »Giunto è già 'l corso della vita mia.« Guafti Son. No. 65.

XVI.

S. 460. 16. Milanefi No. CXLIX.

S. 460. 23. Milanefi No. CXLII.

S. 460. 40. Milanefi No. CLXXXVII.

S, 461. 4. Die Epitaphien find bei Guafti Epit. 1—48 abgedruckt. Das Sonett an Riccio zum Danke für die Gefchenke; Guafti Son. No. 9.

S. 461. 24. Milanefi No. CLVIII. und No. CXCIX.

S. 461. 33. Die häuslichen Zuftände lernen wir am beften aus den Ricordi bei Milanefi kennen. p. 607. Der Notiz, dafs er am 1. Januar 1554 die Vincenzia, die Tochter des Pizzicarols in feine Dienfte genommen, fügt Michelangelo hinzu: *E oggi a dì venti sei di settembre* 1555 *é venuto Jacopo fratello di detta Vincenzia in casa e per forza bravando Urbino che era nel letto ammalato, me l' ha tolta di casa e menata via.*

S. 461. 34. Milanefi No. CCXXXV.

S. 461. 35. Die Briefe über Urbino's Krankheit und Tod bei Milanefi No. CCLXXXIII. ff. Das Teftament Urbino's bei Gotti II. p. 36. Die Briefe feiner Wittwe Cornelia bei Gotti I. p. 334.

S. 462. 8. Die Briefe, die fich auf Lionardo's Heirat beziehen, nehmen bei Milanefi eine ftattliche Reihe ein und ziehen fich durch eine längere Reihe von Jahren 1547—1553 hindurch. Befonders wichtig find No. CLXXXVII.; CCVIII.; CCX.; CCXX.; CCLIX– CCLXIX.

S. 463. 7. *„Mi son sempre ingegnato di risucitar la casa nostra, ma non ò avuto fratelli da ciò."* — Er verlangt, dafs Sigismondo nach Florenz zurückkehre *„acciò che con tanta mia vergogna non si dica più qua, che io ò un fratello che a Settignano va dietro à buoi."* Milanefi No. CLXXI.

S. 463. 29. Der Brief Riccio's an Rob. Strozzi vom 21. Juli 1544 bei Gaye II. p. 296.

S. 463. 36. Michelangelo's Entfchuldigung feines Verkehres mit Riccio in dem Briefe (März 1548, nicht wie durch einen Druckfehler im Texte fteht 1538) bei Milanefi No. CXCV.

S. 464. 8. Milanefi No. CCLXXXIII.

S. 464. 16. Die Briefe des Herzogs Cofimo an Michelangelo und an Carpi bei Gaye II, No. CCCIV. und III. Bd. No. VI.; den Brief des Card. Carpi, auf welchen der Herzog antwortete, hat Gotti I. p. 316 publicirt.

S. 464. 39. Cellini Vita. Firenze Lemonnier 1852 p. 434.

S. 465. 10. Der Brief an Cornelia bei Milanefi No. CDLXXX.

S. 465. 26. Die Briefe Michelangelo's an den Herzog und an Vafari über feinen Wunfch heimzukehren und die Hinderniffe, welche dem Plane entgegenftehen bei Milanefi No. CDLXXXI. und folg. Vgl. die Briefe an Lionardo aus dem Jahre 1557, befonders No. CCCVI.

S. 466. 1. Das Original des Briefes König's Franz I. wird im Mufée Wicar in Lille bewahrt. Derfelbe wurde zuletzt in der Gazette des beaux arts, II. per. t. XVI. p. 409 abgedruckt. Die Antwort Michelangelo's bei Milanefi No. CDLIX.

S. 466. 10. Die Briefe die fich auf das Denkmal K. Heinrich's II. beziehen hat Gotti I. 349 ff. publicirt.

S. 468. 5. Bei Milanefi find die Briefe an Vafari und Ammanati abgedruckt. No. CDLXXXV und CDLXXXVI.

S. 468. 30. Durch einen Druckfehler ift der Holzfchnitt mit der Unterfchrift: Aus dem Palazzo Farnefe bezeichnet worden. Wie fich aus dem Texte ergiebt, mufs es heifsen: Aus der Vorhalle der Laurentiana.

S. 470. 42. Die Anficht, dafs von Michelangelo nur das oberfte Stockwerk des Hofbaues herrühre, wird auch von Letarouilly beftätigt.

S. 471. 21. Das päpſtliche Breve hat Bonanni Historia templi Vaticani p. 61 nach einer alten Ueberſetzung publicirt. Correcter nach einer alten Abſchrift im buonarrotiſchen Archiv bei Gotti II. p. 133.

S. 472. 4. Michelangelo wurde von dieſen Gerüchten durch einen Brief Giovanfrancesco Ughi's vom 14. März 1547 unterrichtet. Gotti I. 309. Michelangelo theilte ihn dem Bartolommeo Ferratino, einem der Baudeputirten mit.

S. 472. 17. Die Beſchwerdeſchrift der Deputirten bei Fea Notizie p. 32. Ebendort die Auszüge aus den Baurechnungen p. 35, welche auch bei Vaſari XII. 394 (Proſpetto cronologico) abgedruckt ſind.

S. 472. 45. Milaneſi No. CCXXXIV. Brief an Lionardo vom 7. Auguſt 1550.

S. 473. 6. Vaſari XII. 239.

S. 473. „*Circa l'esser serrata la fabrica, questo non è vero, perchè come si vede, ci lavora pure ancora sessanta uomini fra scarpellini, muratori e manovali, e con speranza di seguitare.*" Michelangelo an Lionardo 13. Februar 1557. Milaneſi No. CCCII. Ebendort erzählt er, wie er gedrängt wird, das Kuppelmodell auszuarbeiten.

S. 474. 5. Milaneſi No. CDXC. Der Brief iſt 1560 datirt, doch kann er auch mehrere Jahre früher fallen.

S. 474. 11. Milaneſi No. CDXCIII.

S. 474. 22. Von dieſen ärgerlichen Geſchichten handeln zwei Briefe Tiberio Calcagni's an Lionardo Buonarroti aus dem Jahre 1563 bei Gotti I. 321.

S. 475. 14. Milaneſi No. CDLXXIV. Auch hier iſt der Brief 1555 datirt und an Ammanati adreſſirt. Ammanati war aber ein Schützling Michelangelo's, von dieſem abhängig und keineswegs in der Stellung, Michelangelo's Pläne bei dem Papſte zu fördern. Auch hat die Kritik Antonio Sangallo's, nachdem ſeit deſſen Tode nahezu ein Jahrzehnt verſtrichen war, keinen Sinn. Wohl aber iſt es begreiflich, daſs Michelangelo, ehe er noch endgiltig ſeinen Plan durchgeſetzt hatte, für dieſen Anhänger warb. Ein Bartolommeo, nämlich B. Ferratino, war Baudeputirter und ſtand mit Michelangelo in freundſchaftlichen Beziehungen. An dieſen hatte Michelangelo ſich wegen der Verläumdung Nanni's beſchwörend gewendet, kein Zweifel, daſs auch dieſer Brief ihm zugedacht war.

S. 478. 22. Milaneſi No. CLXXXV.

S. 479. 2. Das gröſsere Verdienſt Giacomo della Porta's betont der bekannte franzöſiſche Architect Ch. Garnier in der Gazette des beaux arts, II. per. t. XIII. p. 202, welcher überhaupt Michelangelo's architectoniſche Begabung überaus geringſchätzig beurtheilt.

S. 479. 13. Das Project, den Pal. Farneſe mit der Farneſina zu verbinden, erwähnt Vaſari XII, 232, den Plan, die Loggia dei Lanzi um den Platz herumzuführen beſpricht Bottari in ſeinen Anmerkungen zu Vaſari in ed. Lemonnier II. p. 130.

S. 479. 23. Ueber Michelangelo's Pläne zur Kirche S. Giovanni de' Fiorentini handelt ausführlich Vaſari XII. 263 ff. Vgl. Gaye III. No. XVI—XXV.

S. 480. 36. Letarouilly Édifices de Rome. Pl 316. Text. p. 655.

S. 481. 2. Den Vertrag über den Bau der Porta Pia theilt Gotti II. p. 160 mit.

S. 481. 21. Gaye III. No. LXVIII.

S. 481. 27. Milaneſi No. CCCXL.

S. 481. 39. Ueber die letzten Lebenstage Michelangelo's belehren uns die Briefe des Diomede Leoni an Lionardo Buonarroti bei Gotti I. 353 und des Daniello da Volterra bei Gotti I. 357.

S. 482. 7. Den Tod Michelangelo's meldete Gherardo Fidelissimi am ſelben Tage noch dem Herzog Coſimo. Gaye III. No. CXXI. und am folgenden Tage der Geſandte des Herzogs. Gaye III. No. CXXII.

S. 482. 14. Das vollſtändige Inventar hat Gotti II. p. 148 publicirt.

S. 482. 31. Die Uebertragung des Leichnams nach Sta. Croce und die groſse Leichenfeier am 19. Juli 1564 beſchreibt ausführlich Vaſari XII. 293. Vgl. Gaye III. No. CXXXII.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Staats-Bibliothek Bamberg

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Dohme, Robert [Herausgeber] / Dohme, Robert, / Springer, Anton,

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit Biographien und Charakteristiken

Bd.: 2,2

Leipzig 1878

Bamberg, Staatsbibliothek -- Coll.vit.q.38(4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11440723-5